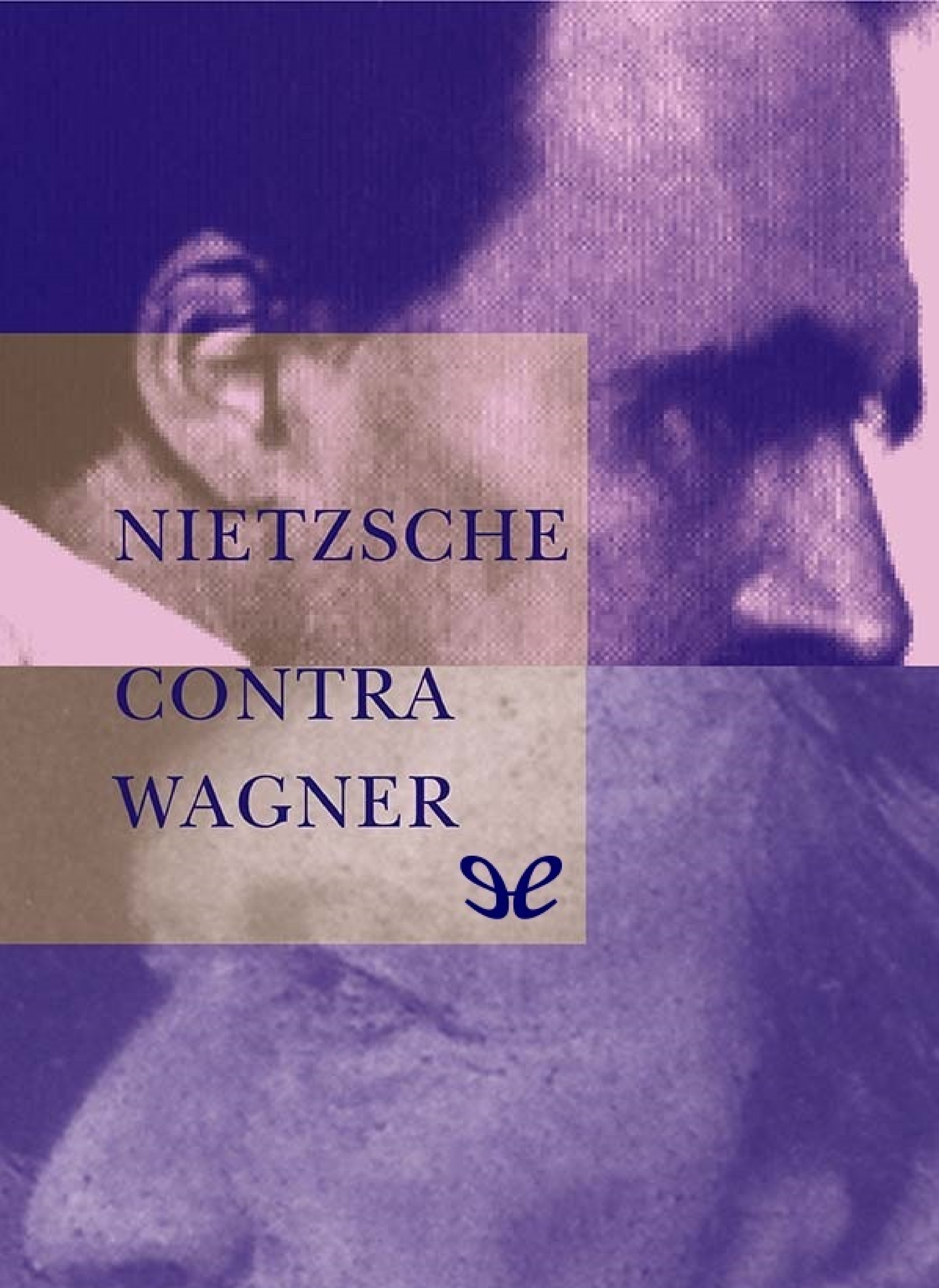

NIETZSCHE
CONTRA
WAGNER

«Si sostengo en este escrito que Wagner es nocivo, no sostendré menos que hay alguien a quien no obstante le resulta imprescindible: al filósofo». De esta manera inicia Friedrich Nietzsche (1844-1900) sus escritos sobre Richard Wagner (1813-1883), anunciando la contradicción de un pensamiento que se debatirá entre la justificación del tiempo compartido en torno a unos mismos ideales y proyectos y la ruptura anunciada de quien considera que ha sido traicionado. Como telón de fondo, la música, punto de encuentro y desencuentro, medio en el que desarrollar toda una teoría filosófica acerca del arte y, de paso, en torno a la vida, que irá evolucionando lentamente en el pensamiento de Nietzsche hacia otros modelos alejados de la «décadence» que representa Wagner, para encontrar en la música de *Carmen* de Bizet el refugio anhelado. «El caso Wagner» y «Nietzsche contra Wagner» son dos de los últimos escritos del filósofo alemán que mayor repercusión han tenido posteriormente a la hora de analizar las relaciones entre ambos autores. Constituyen, por tanto, un viaje interior plagado de íntimas reflexiones que ha sido lugar de referencia obligado para filósofos, músicos, psicólogos y amantes en general del pensamiento. Por primera vez se editan conjuntamente con un escrito de Wagner en torno a la música, que preludia metafísicamente el escenario en el que se moverán estos dos grandes personajes del siglo XIX.



Friedrich Nietzsche

Nietzsche contra Wagner

ePub r1.0
Titivillus 13.10.17

Título original: *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem & Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen*
Friedrich Nietzsche, 1889
Traducción: José Luis Arántegui

Editor digital: Titivillus
ePub base r1.2



Prólogo

«Sin música la vida sería un error».
F. N., *Crepúsculo de los ídolos*, Sentencias y flechas 33

Muchas son las manifestaciones de Nietzsche que podríamos citar en torno a su forma de sentir la música, pero todas se caracterizarían por su profunda convicción hacia el sentido universal de este arte. El filósofo percibe la música como el vehículo que nos conduce al centro del mundo, sin ella su vida carece de sentido. La vinculación de Nietzsche con la música hay que buscarla desde su infancia, cuando a instancias de su madre se inició en su aprendizaje estudiando piano con una profesora de Naumburg. El instrumento siempre le acompañaría y a él podía entregarse arrebatadamente improvisando durante horas, olvidándose del mundo y también de sí mismo. A la temprana edad de diez años ya realizaba sus pequeñas incursiones en el campo de la composición, si bien el momento de mayor fecundidad hay que situarlo a partir del año 1860, fecha en la que junto a Gustav Krug y Wilhelm Pinder fundó el grupo literario-musical Germania. De esta época serán, entre otras obras, su *Oratorio de Navidad*, tres *fantasías* para piano, los *Poemas rapsódicos a la señorita Anna Redtel* y más tardíamente el *Himno a la amistad*, cuya versión definitiva de 1874 cerraría su faceta como compositor. Muchas de sus creaciones se han conservado gracias a Peter Gast (1854-1918), que será quien se encargue de orquestar algunas de sus obras más significativas.

Pero esta identificación no se limitará sólo al campo de la interpretación o de la creación, sino que quedará reflejada en muchos de sus escritos, como por ejemplo en el tratado *Sobre la música*, incluido en su borrador autobiográfico (1858). En esta obra Nietzsche revisa sus conocimientos musicales, dejando constancia de sus preferencias por los arquetipos clásicos, a la vez que plantea su interés por un compositor tan transgresor como Schumann, al que sin embargo refutará posteriormente en su creación *Manfred-Meditation* (1872). Este enfoque entre lo formal, claramente establecido, y las innovaciones del lenguaje que algunos compositores estaban planteando, marcará una forma de percepción dual de la música que le permitirá posteriormente sentirse hondamente identificado con la obra de Wagner, a la vez que sentir admiración por la música de Brahms o cercanía por la de Bizet, sin que esto deba de ser interpretado como una profunda contradicción.

Será precisamente Gustav Krug el que dará a conocer al joven Nietzsche, en 1861, la obra de Wagner interpretando al piano fragmentos de *Tristán e Isolda*. La

entrega y fascinación total hacia el compositor quedará consumada años más tarde, el 28 de octubre de 1868, cuando tuvo ocasión de escuchar a la vez el preludio de *Tristán* y la obertura de *Los maestros cantores,* no pudiendo por menos que escribir esa misma noche a su amigo Rohde:

> Se estremece en mí cada fibra, cada nervio, y hacía mucho tiempo que no tenía semejante sentimiento duradero de arrobamiento.

A partir de ese momento conocer a Wagner se convirtió en algo más que un objetivo que dio sus frutos el 8 de noviembre de 1868, gracias a la mediación de Ernst Windisch. El encuentro se produjo en Leipzig en casa de los Brockhaus: Nietzsche tenía por entonces 24 años y era todavía una promesa, Wagner sobrepasaba los 55 y estaba en el cénit de su carrera creadora. El estreno de *Tristán* en 1865 había supuesto un cambio trascendental en la valoración social del artista y a la vez había reafirmado su doble trayectoria como escritor: la del dramaturgo y la del ensayista.

El encuentro fue fructífero, Nietzsche pasó a formar parte del reducido círculo de amistades íntimas del compositor, la cercanía de pensamiento facilitó una relación intensa y a la vez complementaria. Para Nietzsche, Wagner representaba el renacimiento del espíritu dionisíaco, su música personificaba el milagro de la metafísica, encarnaba la filosofía de Schopenhauer y planteaba la esperanza de una renovación de la vida espiritual de Alemania. Es fácil de entender que el filósofo se convirtiese en uno de los mayores defensores de la «causa del compositor».

Para Wagner, Nietzsche era el filósofo que estaba esperando, aquel que mejor podía recoger y plasmar toda su teoría estética, que al fin y al cabo era la que fundamentaba y justificaba los grandes cambios estructurales y conceptuales introducidos en torno a la ópera, la forma de expresión cultural «moderna», por excelencia, en el Romanticismo. Su juventud no fue un inconveniente, sino más bien un valor añadido.

Ambos personajes coincidieron en torno a una serie de premisas que les permitieron crear puntos de encuentro de profundo sentido filosófico: Wagner consideraba la ópera como el arte absoluto, el arte total, la perfecta simbiosis entre música, poesía y acción, ideas que ya había ido desgranando en escritos como *El Arte y la revolución*, *La obra de arte del futuro*, *Opera y drama*, rompiendo de esta manera con el concepto unidimensional del artista. Nietzsche buscaba en el drama recrear el universo mítico y ritual de la tragedia que verá representado en la obra de Wagner: ambos coincidían en la necesidad de recuperar los valores de la tragedia griega. De esta manera el filósofo se sintió plenamente reconfortado al comprobar que existía alguien que también buscaba la recuperación del ideal del mundo antiguo; ya no estaba solo.

Pero los puntos de encuentro serán otros más. Su rechazo al sentido hedonista de la música les llevará a plantear el arte no como un elemento simplemente accesorio,

sino antes bien como el camino a través del cual se podía alcanzar la redención, aspecto que se personificará en la producción wagneriana en la mujer, tal y como se puede leer en el escrito que cierra la presente edición. La misión del artista era la de redimir al hombre, para ello debía previamente desmitificar la realidad y mostrarle la verdad originaria.

Ambos profesaban un claro reconocimiento hacia la obra de Schopenhauer, cuya lectura de *El mundo como voluntad y representación* había marcado un antes y un después en sus respectivas vidas. En el caso de Wagner su influencia se dejó sentir en *El anillo del Nibelungo*; en Nietzsche, entre otros aspectos, en la concepción hacia la música, entendida no como un arte más entre las artes, sino como una categoría del espíritu humano, una de las constantes de la historia del hombre.

Resultado de este común pensar será la obra de Nietzsche *El nacimiento de la tragedia* (1871), cuyo impacto se dejó sentir de muy diferentes maneras. Para el filósofo tendrá algunas consecuencias negativas, entre otras la pérdida del buen nombre filológico y el rechazo de algunos sectores académicos, en la medida en que la obra fue percibida como una auténtica loa propagandística del compositor. Para Wagner, en contraposición, supondrá la materialización de toda su teoría estética, la posibilidad hecha realidad de que su pensamiento quedase para la posteridad enunciado bajo el formato de la concepción filosófica, aspecto al que siempre había aspirado en sus escritos, caracterizados en muchas ocasiones por su grandilocuencia de corte filosófico. Consecuentemente, Wagner alabará de forma entusiástica la obra del filósofo al verse retratado a la perfección.

Pero muchas son también las diferencias que subyacen en esta relación y que Nietzsche tardó tiempo en atisbar. Wagner entiende la música como un medio del que servirse; el filósofo valora la música como un fin en sí mismo, considerándola autosuficiente. Les separa la concepción del mito que en Wagner girará con el paso de los años hacia el tan traído sentido religioso que aparecerá en el *Parsifal*, mientras que Nietzsche seguirá entendiendo el mito como un elemento consustancial al servicio del arte. Con el paso de los años el endiosamiento del compositor y quizás la constatación de la superficialidad de muchas de sus exigencias, que lentamente le fueron alejando de sus planteamientos iniciales, propiciaron el camino del distanciamiento. Wagner acabará personificando con el tiempo, en el pensamiento del filósofo, la *décadence* que tanto aborrecía Nietzsche. Por otra, el desarrollo individual y la madurez del filósofo fueron los elementos que asentaron una ruptura mucho antes de que se oficializase de facto.

Así, en la inauguración oficial del I Festival de Bayreuth, en 1876, Nietzsche se sentirá profundamente incómodo arropando al compositor, y este malestar, que le llevará a abandonar el Festival antes de su finalización, aparecerá, aunque soslayado, en *Richard Wagner en Bayreuth (1875-1876)*. La actitud crítica irá tomando forma con el tiempo y estallará en dos de sus escritos más polémicos: *El caso Wagner y Nietzsche contra Wagner* (publicados en 1888 y 1889, varios años después del

fallecimiento del compositor), textos que supondrían para Nietzsche el rechazo oficial del mundo intelectual germano. En ellos desmonta con sentido profundamente irónico toda la teoría wagneriana, en un intento de advertir y a su vez convencer al «ingenuo» lector del engaño que se encierra en la obra del compositor, reconociendo públicamente el error en el que ha vivido al haberse entregado a su música. En sus manos estuvo la capacidad de trascender filosóficamente al compositor, en las suyas estará también la de desmitificarlo. Ofrecerá como alternativa otra música más liberadora, aquella que se asienta en la realidad, una música «mediterraneizada», serena, cuya dicha es breve, pero que al igual que la anterior también redime, materializada en la ópera *Carmen* de Bizet, la antítesis más profunda que se hubiese podido buscar.

La estética italianizante de Bizet contrastaba profundamente con el entorno francés, abiertamente wagneriano. Frente al concepto de ópera basada en el mito de Wagner, Bizet presentaba una obra asentada en la temática realista, malamente recibida por un público que interpretó los amores libertinos de su protagonista, la gitana Carmen, como una ruptura contra la moral establecida. Su concepto de ópera de números (arias, recitados, etc.) con tendencia al número cerrado rompía frontalmente con la idea de Wagner de una obra en la que el desarrollo dramático nunca se viese interrumpido. Frente a la idea de melodía infinita, la melodía finita; frente al simbolismo dramático-psicológico del *leitmotiv*, la rapidez en los cambios emocionales; frente al concepto de obra de arte total, la recuperación del modelo formalmente establecido; frente al artista integral, el artista unidimensional; frente al mundo abierto, otro mundo más limitado.

A pesar de la defensa a ultranza que Nietzsche mostrará en estos textos a favor de *Carmen* y en contra de Wagner, una última carta escrita a su amigo Fuchs el 27 de diciembre de 1888, poco antes de entrar en la «demencia sin retorno», desvelarán su auténtico pensamiento en torno a la obra de Bizet:

> Lo que digo acerca de Bizet no debe usted tomarlo en serio. Tan cierto como que existo, Bizet —lo diré mil veces— no me interesa, pero actúa fuertemente como antítesis irónica contra Wagner.

Los dos textos capitales de la ruptura, *El caso Wagner* y *Nietzsche contra Wagner*, se publican aquí junto con el texto *La música* de Richard Wagner, un *pasticcio* en el que figuran algunas de las ideas fundamentales de los principales escritos del compositor, según versión muy personal de Vicente Blasco Ibáñez. A pesar de la particular procedencia de este último texto, nos permite un somero acercamiento al pensamiento del creador e introduce algunas de las claves comunes de debate que aparecerán en los escritos de Nietzsche.

Begoña Lolo

Nota sobre la traducción

Las notas del autor figuran a pie de página, las del traductor y editores, señaladas con cifras arábigas, al final del texto; las primeras, entre corchetes y señaladas NT. Las notas editoriales corresponden a la edición italiana de las *Obras completas* de Friedrich Nietzsche, Adelphi, Milán 1970, a cargo de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, completadas en algún caso con información de las correspondientes a la edición alemana. En ocasiones aparecen en ellas, nuevamente entre corchetes pero siempre sin la indicación NT, algunas inserciones de los editores en textos citados; cuando lo insertado es [—], vale por «texto ilegible».

Suprimo las abreviaturas de títulos usadas en la edición de referencia, que han sido substituidas por su traducción al castellano, con dos excepciones: VM, que aparece siempre entre paréntesis junto al título completo *Miscelánea de opiniones y sentencias*, y BN, correspondiente a libros que formaban parte de la biblioteca de Nietzsche. Pese a lo discutible de algunas, por ejemplo, *Así habló Zaratustra*, mantengo las traducciones usuales de los títulos excepto en el caso de *Incursiones de un extemporáneo*, por razones que aduzco en el lugar oportuno. Mantengo las abreviaturas usadas en la edición de referencia para cuadernos o manuscritos; respecto a otras ediciones, las abreviaturas mantenidas son las siguientes: GA = Fr. Nietzsche, *Werke*, 19 Bände u. 1 Register-Band, Leipzig 1894 y ss., Naumann/Kröner; GAK, para el período en que esa edición corrió a cargo de F. Koegel, 1894-1897; NWZ = Erich F. Podach, *Friedrich Nietzsches Werke des Zusammenbruchs*, Wolfgang Rothe, Heidelberg 1961; W = *Werke*, edición crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari, Walter de Gruyter & Co., Berlin 1967-1977 y 1988.

Adapto la puntuación, en particular en lo relativo al guión y al punto y coma. Siempre que me lo he podido permitir, escribo conforme a la ortografía castellana la mayoría de los términos derivados de nombres propios alemanes: así, «valquiria». En los casos de Schopenhauer y Hegel, eso añade cierto tono guasón que me parece del todo acorde con las intenciones de un panfleto.

En cuanto a la traducción de términos característicos de Nietzsche, debo referirme aquí a uno, *vornehm*, habitualmente traducido por «aristocrático». He optado por «distinción», como en «moral de distinción», y sus derivados, como «distinguido», reservados exclusivamente para aquel término alemán. Mis razones las encuentro resumidas en «El psicólogo toma la palabra», 3: «El hondo sufrir hace a alguien distinguido [o distinto]: lo separa». En tiempos como éstos esa traducción me parece plantear más claramente uno de los problemas importantes de la aventura

nietzscheana.

Por último, mantengo en la lengua original las citas o frases del autor en otros idiomas, que traduzco en nota. La pequeña incomodidad que suponga en algún caso se compensa a mi entender por hacer sensible al oído la famosa «globalización» cultural del fin de siglo —me refiero al XIX—, en particular en lo que atañe a una serie de términos franceses centrales en el asunto que se discute. Por lo mismo, en el texto principal traduzco términos alemanes que suelen dejarse en el original; así, nombres de periódico o títulos como *junker, káiser* y *Reich*. No haría explícitas aquí las razones de no tener comprobado que lamentablemente siguen sin ser obvias, pese a estar concernido el que es asunto central en estos textos: la orquestación de la fascinación por el sonido, en este caso, de las palabras. Ocurre a veces que algunos de los usuarios de una lengua la escuchan. Tal es el caso de Nietzsche, cuya frase juega sobre la marcha con significados que están en su mismo idioma, y no en el casto interruptus cultural de una nota al final. Habitualmente desoídos merced a un procedimiento típicamente wagneriano, la repetición, su traducción al discurso consciente permite poner en evidencia una banalidad seguramente sin consecuencias, a saber, que los nombres propios siempre son apropiados. Por ejemplo, el de la cruz, por una bandera, el del país, por un periódico, o el del reino que no era de este mundo, por el imperio alemán. Tales genealogías instantáneas descubren, pero sin detenerse a explotar su descubrimiento, la falsía de todo original, sea de un individuo, un pueblo o un texto. Y por ende, el interés que esconde toda exigencia de fidelidad a un estado original donde radica el sentido propio: ocultar la apropiación. Fidelidad al origen sería traducir *káiser* por *césar*, puesto que se trata de esta palabra escuchada por oídos alemanes. Así, en el Prefacio a *Nietzsche contra Wagner*, aquél escribe «Reich» entre comillas, que es donde siempre debería mantenerse un Reich, o cualquier otro nombre de lo intransferible e intraducible cuando, no obstante, manifiesta un incomprensible interés por salir a pasear entre semejantes en la plaza del discurso. Parece sin embargo que no sólo entonces y en alemán «césar» fascina más que «rey»; también ahora y en otros lugares algo que se llame *Bayreuther Blätter* por fuerza ha de ser cosa más seria que *La Hoja del Lunes*, y la alianza con la Alianza, otra cosa que la Triple Alianza. Y se da la circunstancia de que esa política de la fascinación, como bien sabía Nietzsche, tiene en Wagner a uno de los más destacados inspiradores de su forma moderna. Parece que con mantener Reich en alemán se quisiera dar por sentado en el interior de algunas fronteras lo que justamente no lo está, sino en movimiento sin fin y sin meta, a no ser mantenerse en su fascinante indefinición: el movimiento de la melodía wagneriana, el movimiento de apropiación indefinida de los sentidos ajenos en nombre de un sentido propio indefinible, el movimiento como estado que se constituye en Estado del Movimiento. Parece que, so capa de fidelidad a lo original, se quisiera dar por sentado que esa wagneriana inquietud sin objeto, que reduce a tal a quien pille por delante, eso que Nietzsche analiza aquí como enfermedad, es algo localizado en una lengua, un país y

un momento. Y que universalidad ya hay suficiente y exclusivamente con el autor universal, su genio universal, su obra universal, y por supuesto, la cultura universal que tan generosamente lo expende: si aún echara en falta alguna otra, por ejemplo, la del asunto, que la ponga el lector… Pues por eso, precisamente, le ofrezco traducido también «lo intransferible» que tanta traslación de fronteras justifica.

En pocas palabras, mi propósito ha sido traducir a Nietzsche, no embalsamarlo.

José Luis Arántegui

El caso Wagner[1]

Un problema para melómanos[2]

Prefacio

Voy a quitarme un peso de encima. No es pura malevolencia si en este escrito alabo a Bizet a costa de Wagner. Expongo aquí entre bromas algo que no es para bromear. Dar la espalda a Wagner fue para mí un destino; volver a sacarle luego gusto a algo, una victoria. Quizás nadie haya crecido tan peligrosamente ligado al wagnerismo, ni se haya defendido de él con más dureza, ni se haya alegrado más por haberse librado de él. ¡Una larga historia[3]! ¿Alguien quiere un título? ¡Si yo fuera moralista, quién sabe cómo la llamaría! Quizás *vencerse a uno mismo*. Pero al filósofo no le gustan los moralistas… ni las frases bonitas…

¿Qué es lo primero y lo último que un filósofo se exige? Vencer en sí mismo a su tiempo, venir a ser «intemporal». ¿Con qué ha de sostener entonces su más dura contienda? Justamente con aquello en que es hijo de su tiempo. ¡Muy bien! Soy tan hijo suyo como Wagner, quiero decir, un *décadent*[4]: sólo que yo lo entendí; sólo que yo me defendí. El filósofo, en mí, se defendió.

Lo cierto es que de nada me he ocupado tan a fondo como del problema de la *décadence*, mis motivos tenía. «El bien y el mal» no es más que una de las versiones de ese problema. Si uno ha desarrollado un buen ojo clínico para los signos de decadencia, también entiende de moral; entiende qué se esconde entre sus santísimos nombres y formulaciones de valores: vida *empobrecida*, voluntad de acabamiento, la gran fatiga. La moral *niega* la vida… Para semejante tarea me fue necesaria autodisciplina: tomar partido *contra* todo lo enfermo que en mí hubiera, incluido Wagner, incluido Schopenhauer, incluido todo el «humanitarismo» moderno. Desarrollar una enajenación, frialdad y desencanto profundos respecto a todo lo que es del tiempo, todo lo que es de su tiempo; y tener por deseo supremo la mirada de *Zaratustra*, esa que desde una monstruosa lejanía contempla entero el hecho humano… allá *abajo*… ¿Qué sacrificio no sería proporcionado a un fin semejante?, ¡qué «superación», qué «negación» de uno mismo, ésa!

Lo más grande que he vivido fue una *curación*. Wagner, simplemente, se cuenta entre mis enfermedades.

Y no es que yo quiera ser un desagradecido con semejante enfermedad. Si sostengo en este escrito que Wagner es *nocivo*, no sostendré menos que hay alguien *a quien* no obstante le resulta imprescindible: al filósofo. Cualquier otro quizás se las pueda arreglar sin él: pero el filósofo no es libre de pasarse sin Wagner. El filósofo ha de ser la mala conciencia de su tiempo, y tener conciencia de él mejor que nadie para serlo[5]. ¿Y dónde hallar guía más iniciado en el laberinto del alma moderna, psicólogo más elocuente? A través de Wagner habla la modernidad su *íntimo*

lenguaje: sin esconder ni lo bueno ni lo malo, olvidada de todo pudor. Y a la inversa: se está cerca de liquidar cuentas con el *valor* de lo moderno cuando se tiene ya claro lo bueno y lo malo de Wagner. Comprendo perfectamente al músico que hoy diga «odio a Wagner, pero no soporto otra música». Pero entendería también a un filósofo que declarara: «Wagner *resume* la modernidad. No hay remedio, primero hay que ser wagneriano…».

El caso Wagner

Carta desde Turín, mayo de 1888

ridendo dicere severum[6]…

1

Ayer, no sé si me creerán, oí por vigésima vez la obra maestra de *Bizet*. De nuevo mantuve hasta el final un leve recogimiento, sin salir corriendo. Me sorprende esta victoria sobre mi impaciencia. ¡Cómo colma una obra así! Uno mismo se vuelve «obra maestra». Y en verdad cada vez que escucho *Carmen* me parezco más filósofo, y mejor de lo que suelo parecerme: tan magnánimo, tan dichoso, tan hindú, tan *asentado*… Cinco horas sin moverse del asiento: ¡primera etapa de la santidad! ¿Me permiten que les diga algo?: la orquesta de Bizet es casi la única que aún soporto. Esa *otra* orquestación que ahora está en auge, la wagneriana, brutal, artificial e «inocente» a un tiempo, y que así apela a la vez a los tres sentidos del alma moderna… esa orquesta wagneriana, ¡qué mal me sienta! Yo la llamo siroco. Me entra un sudor de lo más molesto. Se lleva *mi* buen tiempo[7].

Esa música en cambio me parece perfecta. Viene ligera, dócil, gentil. Es amable, no trae *sudores*. «Lo bueno es leve, lo divino discurre con pie grácil»; primer postulado de mi estética. Esa música es maliciosa, refinada, fatalista: y así, sigue siendo popular. Tiene el refinamiento de una raza, no de un individuo. Es rica. Precisa. Construye, organiza, concluye: lo contrario de los pólipos musicales, de la «melodía infinita[8]». ¿Alguien ha oído alguna vez en escena acentos más dolorosamente trágicos? ¡Y alcanzados cómo! ¡Sin alharacas! ¡Sin esa *mentira* del gran estilo! Esa música, en fin, toma al oyente por entendido, incluso por músico; también *en eso* al contrario que Wagner, quien aparte de lo demás fue en todo caso el genio más *descortés* del mundo (alguien que, por así decir, siempre nos toma por—; dice una cosa y la repite hasta que uno se desespera: hasta que cree).

Insisto: me hago mejor hombre cuando Bizet me habla. Y también mejor melómano, mejor *oyente*. Pero ¿es que aún se puede escuchar mejor? Sepulto mi oído *más hondo* incluso que esa música, oigo sus causas. Me parece estar viviendo cómo surge; tiemblo ante peligros que acompañan a cualquier osadía, me extasío ante hallazgos afortunados en los que Bizet ya no tiene parte. Y en el fondo, ¡cosa rara!, en el fondo no estoy pensando en ello, o no sé hasta qué punto. Pues entretanto pasan por mi cabeza pensamientos bien distintos… ¿Ha notado alguien que la música *libera* al espíritu? ¿Que da alas a los pensamientos? ¿Que se vuelve uno tanto más filósofo

cuanto más músico se vuelve? El cielo gris de la abstracción, como rasgado por rayos; la luz, lo bastante vivida para alumbrar la entera filigrana de las cosas; los grandes problemas, al alcance de la mano; y el mundo, contemplado como desde lo alto de una montaña. Acabo de definir el *pathos* filosófico. Y de improviso caen *respuestas* en mi regazo, un súbito pedrisco de hielo y sabiduría, de problemas *resueltos…* ¿Dónde estoy? Bizet me hace fecundo. Todo lo bueno me hace fecundo. No tengo otra gratitud para con lo que es bueno, ni otra *prueba* de que lo es.

2

También esa obra redime; no sólo Wagner es «redentor[9]». Con ella dice uno adiós al *húmedo* Norte, a todas las nieblas del ideal wagneriano. Simplemente la acción dramática ya redime de ellas. De Mérimée conserva la lógica en la pasión, la línea más corta, la *cruda* necesidad; y sobre todo, tiene lo que cumple a la zona templada, el aire limpio, la *limpidezza* del aire. Aquí, el clima es otro, en todos los sentidos. Aquí habla otra sensualidad, otra sensibilidad, otra serenidad. Esa música es serena; pero no de una serenidad francesa ni alemana. La suya es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su dicha es breve, repentina, sin perdón. Envidio a Bizet por su valor, por haberse atrevido a esa sensibilidad hasta ahora sin lenguaje en la música culta europea, esa sensibilidad sureña, morena, tostada… ¡Cuánto bien nos hace el dorado mediodía de su dicha! La mirada se nos va a lo lejos, ¿cuándo hemos visto una mar más *plácida*? ¡Y cómo nos habla y nos sosiega la danza mora! ¡Cómo, en su lasciva pesadumbre, incluso nuestra insaciabilidad aprende de una vez lo que es saciarse[10]! ¡Por fin el amor, amor retraducido a *naturaleza! ¡No* la elevación de la doncella, no la virgen ni su alteza! ¡Nada de una Senta sentimental[11]! ¡Sino amor *sino*, fatal, cínico, cruel e inocente, y en eso precisamente, *naturaleza!* ¡Amor, que por sus medios es guerra y por su fondo *odio a muerte* entre los sexos! No sé de otro caso en que la trágica broma que es la esencia del amor se exprese con tal rigor, se formule tan temible como en el grito de Don José que cierra la obra:

> ¡Yo, *sí*… yo *la he matado*!
> *¡Carmen mía, mi adorada… Carmen!*

Es raro encontrar tal concepción del amor, la única digna de un filósofo: ella eleva a una obra entre miles. Pues el promedio de los artistas actúa en el amor como todo el mundo, o aun peor, lo *malinterpretan*. Como Wagner. Se creen desprendidos porque buscan el provecho de un ser distinto, a menudo en contra del propio. Pero a cambio, quieren *tenerlo…* Ni Dios mismo es excepción. Bien lejos está de pensar «¿y

a ti qué te importa si te amo?»[12]: se pone hecho un horror si no se le corresponde. Así es que con esta sentencia se lleva razón entre dioses y entre hombres: «L'amour est de tous les sentiments le plus égoïste, et, par conséquent, lorsqu'il est blessé, le moins généreux[13]» (B. Constant).

3

¿Ya ven cuánto me *mejora* esta música? «Il faut méditerraniser la musique[14]»: tengo mis razones para esta formula (*Más allá del bien y del mal*, 220). ¡El retomo a la naturaleza, la salud, la serenidad, la juventud… la *virtud*! Y eso que yo era uno de los wagnerianos más corrompidos… capaz incluso de tomarme a Wagner en serio… ¡Ah, ese viejo brujo! ¡Y lo que nos ha puesto ante los ojos como si fuera el todo! Lo primero que su arte nos ofrece es una lupa. Se asoma uno, y no da crédito a sus ojos. Todo se vuelve grande, *hasta Wagner*… ¡Menuda serpiente de cascabel, y qué astucia la suya! ¡Toda la vida cascabeleándonos la «entrega», la «fidelidad», la «pureza», se retira de este mundo *corrompido* con un elogio a la castidad… y nosotros se lo creímos!…

Pero ¿es que no me escuchan? ¿Es que prefieren el *problema* de Wagner al de Bizet? Tampoco es que yo lo desprecie, tiene su encanto. Incluso es un problema respetable, ese de la redención. No hay cosa en que Wagner se haya metido tan a fondo, desde luego, en sus cavilaciones: su ópera es la ópera de la redención. Siempre hay alguien que quiere salir redimido, tan pronto una mujercita como un hombrecito: ése es *su* problema. ¡Y qué ricas variaciones le saca a su *leitmotiv* fundamental! ¡Qué raros los vericuetos por los que se mete, y qué profundos! ¿Quién sino Wagner nos iba a enseñar que la inocencia redime de preferencia a pecadores interesantes (como en *Tannhäuser*)? ¿O que hasta el judío errante se redime y se *asienta* cuando se casa (como en *El holandés errante*)? ¿O que las señoras pasaditas prefieren que las redima un mocito casto (como Kundry)? ¿O que las bellas doncellas como mejor redimidas quedan es a manos de un caballero que es wagneriano (como en *Los maestros cantores*)? ¿O que también las casadas se dejan redimir con mucho gusto por un caballero (como Isolda)? ¿O que «el viejo Dios», luego de haber comprometido su moralidad por todos los costados, también acaba redimido por un libertino (como en el *Anillo*)? ¡Pasen y admiren especialmente la profundidad de este sentido último! ¿Lo van cogiendo…? Lo que es yo, me guardaré muy mucho[15]… Que de las obras mentadas pueden sacarse también otras enseñanzas, no seré yo quien lo discuta; al contrario, preferiría demostrarlo: por ejemplo, que un *ballet* wagneriano puede llevarle a uno a la desesperación, ¡o a la virtud! (otra vez *Tannhäuser*); que no irse a la cama a tiempo puede tener las peores consecuencias (otra vez *Lohengrin*); o que nunca se debe saber demasiado exactamente con quién se ha casado uno (por tercera

vez, *Lohengrin*). Y a continuación, Tristán e Isolda nos presentan al marido perfecto, que ponen por las nubes; ése que llegado el caso, ése, sólo tiene una pregunta que hacer: «¿Pero cómo no me lo habéis dicho antes? ¡Si no hay cosa más simple!». Respuesta:

Eso a ti no te lo puedo contar,
y de lo que preguntas,
de eso jamás te podrás enterar[16].

El *Lohengrin* contiene una proscripción solemne de todo indagar y todo preguntar. Con lo que Wagner se erige en defensor de la idea cristiana «debes *creer*, por fuerza has de hacerlo». Ser científico es un crimen contra lo altísimo y lo santísimo… *El holandés errante* predica la sublime doctrina de que la mujer da fondo al más ligero de cascos y le tiene firme. Dicho en wagneriano, le «redime». Aquí nos permitiremos una pregunta. Supuesto eso cierto, ¿ya sería sin más deseable? ¿Qué es de ese «judío eternamente errante» al que una mujer adora y *fondea*? Simplemente, que deja de ser eterno. Se casa, y ya ni nos va ni nos viene qué sea de él. Traducido a la realidad: el peligro del artista, del genio, y eso son los «judíos errantes», está en la mujer: las mujeres que *adoran* son su perdición. Casi ninguno tiene carácter suficiente para no echarse a perder, para no «redimirse» al sentirse tratado como un dios: al punto *condesciende* con la mujer[17]. El hombre es cobarde ante cualquier «eterno femenino[18]»: eso lo sabe cualquier mujercita. En muchos casos de amor femenino, y quizás en los más célebres, el amor es sólo un refinado *parasitismo*, anidar en alma ajena y hasta en su carne de vez en cuando, y siempre, ¡ay!, a costa «del huésped». ¡Y qué coste!

Es sabido el destino de Goethe en la avinagrada moralina de una Alemania solterona[19]. A los alemanes siempre les resultó un tipo escandaloso, sólo entre las judías tuvo auténticas admiradoras[20]. Schiller, el «noble» Schiller que les atronaba los oídos con grandes palabras, *ése* sí que estaba cerca de sus corazones[21]. ¿Qué le echaban a Goethe en cara?: el «monte de Venus»; y que hubiese compuesto epigramas venecianos[22]. Ya Klopstock le endilgó un sermón moral[23]; y hubo una época en que Herder, al referirse a Goethe, usaba de preferencia la palabra «Príapo[24]». Incluso el *Wilhelm Meister* valió sólo en tanto síntoma de decadencia, de lo que es «arrastrarse como un perro» en el terreno moral. La «indignidad» del héroe, su «cabaña de reses domésticas», incitaban a montar en cólera, por ejemplo, a Niebuhrn: quien finalmente estalla en una queja que hubiera podido cantar *Biterolf*[25]: «Nada causa más fácilmente una dolorosa impresión que ver a un espíritu grande cortarse las alas y buscar el virtuosismo en algo de menos monta, *renunciando a altezas mayores, a lo más elevado*[26]»… Pero las más indignadas eran sobre todo las doncellas elevadas: las altezas de toda pequeña corte, las cortesanas de todos los

«Wartburg» que pudiera haber en Alemania, se hacían cruces ante Goethe, ante el «espíritu inmundo» que había en él[27]. Es *esa* historia la que Wagner puso en música. A Goethe le *redime*, por descontado; pero de modo que a la vez, astutamente, se pone en cierta forma de parte de la doncella elevada. Goethe queda en salvo: le salva una oración, una doncella elevada lo *arrastra* a su elevación…

Y Goethe, ¿qué habría pensado de Wagner? Goethe se planteó una vez la pregunta de cuál era el peligro que se cernía sobre todos los románticos, su sino. Su respuesta fue: «acabar ahogándose, de tanto remorder intragables absurdos morales y religiosos[28]». En una palabra: *Parsifal*. A lo que el filósofo aún añade un epílogo, *santidad*: lo último que de los valores superiores alcanzan a ver pueblo y mujer, horizonte del ideal para todo cuanto es por naturaleza corto de vista[29]. Entre filósofos, empero, pura negación del entendimiento como cualquier horizonte, una manera de cerrarse las puertas al lugar donde *empieza su* mundo: a lo que éste tiene *para ellos de* peligro, *de* ideal, *de* deseable… O dicho con más cortesía: «la philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté[30]».

4

Seguiré contando una historia que viene aquí como al dedo, la del *Anillo*. También es una historia de redención, sólo que esta vez el redimido es Wagner. Wagner, que se pasó media vida creyendo en la *revolución* como sólo ha creído algún que otro francés. La buscó en las ranas del mito, y creyó hallar en *Sigfrido* el prototipo de revolucionario. «¿De dónde vienen todos los males del mundo?», se preguntaba Wagner. De «antiguas capitulaciones», se contestó, como todos los ideólogos de la revolución. Dicho en castellano: de usanzas, leyes, morales e instituciones, de todos los pactos en que se basa el antiguo mundo, la vieja sociedad. «¿Y cómo liquidar los males del mundo, la antigua sociedad?» Tan sólo declarando la guerra a tales «capitulaciones» (a lo heredado, a la moral). *Eso hace Sigfrido*. Y empieza pronto, muy pronto: ya su concepción es una declaración de guerra a la moral. Viene de un adulterio y un incesto… *No* es la saga sino Wagner quien se ha inventado ese rasgo radical: en ese punto *sí* la *corrige*. Sigfrido continúa como empezó: sigue sólo a su primer impulso y desbarata toda tradición, todo temor respetuoso, todo *temor*. En cuanto algo le cae mal lo despacha de un tajo. Sin el menor respeto atropella a las antiguas divinidades. Pero su empresa capital apunta a *emancipar a la mujer*, «redimir a Brunilda»… Sigfrido y Brunilda, sacramento del amor libre, despuntar de la Edad de Oro, crepúsculo de los dioses de la antigua moral: *el mal está abolido*… Por largo tiempo el buque de Wagner siguió *ese* rumbo alegremente. No hay duda, Wagner navegaba en demanda de *su* meta más elevada. ¿Y qué pasó? Una desgracia. Fue a dar en un escollo, tocó fondo y encalló. El escollo

era la filosofía de Schopenhauer; Wagner tocó fondo en una forma *contraria* de ver el mundo. ¿Qué fondo había puesto hasta entonces bajo su música? El optimismo: Wagner se avergonzó. Y encima, ése para el que Schopenhauer creara un adjetivo malévolo: optimismo *desaprensivo*, que nada le huele mal[31]. Wagner volvió a avergonzarse. Meditó largamente, su situación parecía desesperada… Por fin vislumbró una salida. ¿Y si interpretaba el escollo en que encalló como una *meta*, propósito escondido y auténtico sentido de su viaje? Zozobrar *aquí…* también era una meta. *Rene navigavi, cum naufragium feci*[32]… Y tradujo el *Anillo* al chopenjauerés. Todo viene de través, todo se va a pique, el nuevo mundo es tan malo como el viejo: la *nada*, la Circe hindú, se insinúa… y a Brunilda, que conforme al propósito primitivo tenía que despedirse con un canto al amor libre y consolar al mundo con una utopía socialista, con un «todo será para bien», se le ponen ahora otros deberes. Lo primero, estudiarse a Schopenhauer; y poner en verso el libro cuarto de *El mundo como voluntad y representación. Wagner estaba salvado…* En serio, eso *fue* una auténtica redención. El beneficio por el que Wagner está en deuda con Schopenhauer es inconmensurable. Hasta que *el filósofo de la décadence* no se lo dio, el artista de la *décadence* no *se* tuvo.

5

El *artista de la décadence*, ahí queda dicho. Y ahí empiezo a ponerme serio. Lejos de mí contemplar mansamente cómo ese *décadent* nos arruina la salud… ¡y la música, encima! Pero ¿es que Wagner es un ser humano? ¿No es más bien una enfermedad? Vuelve enfermo cuanto toca… *ha hecho enfermar a la música*.

Un típico *décadent* que se siente necesario con su gusto corrompido, que él pretende superior, y que sabe hacer valer su corrupción como ley, progreso y consumación[33].

Y no hay quien se defienda. Su poder de seducción crece desmesurado, en torno a él humea el incienso, al malentendido sobre su persona se le llama «evangelio»: ¡y en absoluto se ha ganado tan sólo a los *pobres de espíritu*!

Me entran ganas de abrir un poco la ventana. ¡Aire! ¡Más aire!

Que en Alemania se engañen acerca de Wagner no me extraña. Me extrañaría lo contrario. Los alemanes se han hecho un Wagner a medida al que poder rendir honores: nunca han sido psicólogos, saben hacerse gratos malentendiendo. ¡Pero en París, donde apenas se es más que psicólogo! ¡Y en San Petersburgo, donde se adivinan cosas que ni en París adivinan[34]! ¡Hasta qué punto tiene que ser Wagner afín a la entera *décadence* europea, que ni ella le siente *décadent*! Le pertenece: es su protagonista, su nombre mayor… se honran a sí mismos cuando *le* ponen por las nubes. Pues ya el que nadie se defienda contra él es un signo de *décadence*. El

instinto está débil. Lo que habría que temer, atrae. Corre de boca en boca lo que lleva al abismo aún más aprisa. ¿Quieren un ejemplo? Basta observar qué *régimen* se recetan anémicos, gotosos o diabéticos. Definición de vegetariano: ser necesitado de una dieta corroborativa. Sentir dañino lo dañino, *poder* prohibírselo uno mismo, es aún signo de juventud, de fuerza vital. Al exhausto le *seduce*, al vegetariano, las verduras. Y eso que hasta la enfermedad puede ser estimulante vital: ¡sólo hay que estar lo bastante sano para resistirlo! Wagner multiplica el agotamiento: *por eso* atrae a débiles y exhaustos. ¡Oh, serpenteante dicha del viejo maestro, al ver que siempre se acercan a él precisamente «los pequeñuelos[35]»!

Este punto de vista es el que aquí resalto: el arte de Wagner es enfermo. Y los problemas que lleva a escena, pura histeria todos: sus afectos convulsivos, su hipersensibilidad, su gusto que exige especias cada vez más fuertes, su inestabilidad disfrazada de principios, así como la elección de sus héroes y heroínas considerados en cuanto tipos fisiológicos (¡toda una galería de enfermos!), en conjunto ofrecen un cuadro patológico que no admite duda. «Wagner est une névrose». Nada es hoy más conocido, o en todo caso más estudiado, que el carácter proteico de la degeneración, metamorfoseada aquí en crisálida de arte o de artista. Nuestros médicos y fisiólogos tienen en Wagner su caso más interesante, o al menos uno muy completo. Precisamente porque nada es tan moderno como esa enfermedad general, ese retardo e hiperexcitabilidad de la maquinaria nerviosa, Wagner es el *artista moderno par excellence*, el Cagliostro de la modernidad[36]. En su arte se mezcla de la manera más seductora lo que más necesita hoy todo el mundo, los tres grandes estimulantes de los exhaustos: *brutalidad, artificio* e *inocencia* (idiocia)[37].

Wagner es una corrupción grande para la música. Ha adivinado en ella el medio para excitar nervios cansados, y con ello ha hecho de la música una enferma. No es pequeña su inventiva en el arte de espolear de nuevo a los más agotados, de convocar a la vida a mediomuertos. Maestro en atrapar presas hipnotizadas, hace humillar como al toro aun a los más fuertes. El *éxito* de Wagner con los nervios, y en consecuencia con las mujeres, ha hecho del entero mundo de los músicos ávidos de medro otros tantos novicios de sus artes ocultas. Y no sólo de ésos, también de los *astutos*… Hoy sólo se hace dinero con música enferma; nuestros grandes teatros viven de Wagner.

6[38]

Me concederé otra vez un poco de esparcimiento. Supondré que el *éxito* de Wagner se encarnara y adoptase una figura, que en disfraz de erudito musical y filantrópico se mezclara con artistas jóvenes. ¿Cómo creen que se haría escuchar?

Amigos míos, diría, un par de palabras, aquí entre nosotros. Es más fácil hacer

mala música que buena. Pero ¿y si además fuera también más provechoso?, ¿más eficaz, persuasivo, entusiástico y fiable?… ¿más *wagneriano?… Pulchrum est paucorum hominum*[39]. ¡Lástima grande! Y nosotros, que sabemos latín, ¿no vamos a saber dónde está nuestra conveniencia? Lo bello tiene espinas, ya lo sabemos. ¿A qué la belleza, entonces? ¿Por qué no mejor lo grande, lo sublime, lo colosal, lo que mueve a las *masas*? Y lo repito: es más fácil ser gigantesco que hermoso; si lo sabremos nosotros…

Conocemos a las masas, y conocemos el teatro. Lo mejor que se sienta en él, mocitos alemanes, cornudos Sigfridos y otros wagnerianos, necesitan sublimidad, profundidad, y sobrecogimiento. A tanto aún llegamos. Y los demás, los cretinos educados, los petimetres hastiados, los eternos femeninos y las digestiones felices, en una palabra, el *pueblo…* también necesitan sublimidad, profundidad, y que los sobrecojan. Todos la misma lógica: «Quien nos tumba es fuerte; quien nos eleva, divino; quien nos hace adivinar, profundo». Decidámonos, señores míos; los músicos vamos a tumbarlos, y elevarlos, y hacerles adivinar. A tanto aún llegamos.

En lo que toca a adivinar: de ahí arranca nuestro concepto de «estilo». ¡Sobre todo, nada de pensar! ¡Nada tan comprometedor como un pensamiento! Sino el estado *previo* a la idea, brotes de pensamiento por nacer, promesas de futuros pensamientos, el mundo como era antes de que Dios lo creara… una recrudescencia del caos… el caos permite adivinar…

En palabras del maestro: infinitud, pero sin melodía[40].

En segundo lugar, en lo que toca a tumbar, eso ya es fisiología, al menos en cierta parte. Estudiemos ante todo el instrumento. Algunos convencen a las mismísimas vísceras (*abren* las puertas, que decía Händel), otros hechizan la médula. Aquí lo decisivo es el color del sonido; *qué* suene es lo de menos. ¡En *este* punto hay que afinar bien!: ¿a qué derrochar fuerzas en otras partes? ¡Seamos característicos en el sonido, hasta la locura! ¡Se cargará en el haber de nuestro talento si damos mucho que adivinar con sonidos! Exasperemos, golpeemos el nervio hasta matarlo, disponemos de truenos y centellas… eso tumba…

Pero lo que más tumba, con diferencia, es la *pasión*. Entendámonos sobre ella. ¡No hay género con mejor salida! Se puede prescindir de todas las virtudes del contrapunto, no es preciso haber aprendido nada… ¡siempre se puede poner pasión! Belleza, ya es más difícil: ¡guardémonos de la belleza! ¡Y no digamos de la *melodía*! ¡Difamemos, amigos míos, difamemos!, si nos hemos de tomar en serio el ideal, ¡difamemos a la melodía! ¡Nada más peligroso que una bella melodía! ¡Nada corrompe el gusto con más certeza! ¡Como vuelvan a gustar las bellas melodías, estamos perdidos, amigos míos!

Postulado: la melodía es inmoral. *Prueba*: Palestrina. *Aplicación: Parsifal*. La ausencia de melodía es santificante *per se…*

Y ésta es la definición de pasión: pasión, o la gimnasia de lo horrendo en la cuerda de lo inarmónico. ¡Osemos, amigos míos, ser horrendos! ¡Wagner se atrevió!

¡Revolvamos imperturbables el fango de las más repugnantes armonías! ¡Sin remilgos con nuestras bellas manos! Sólo así llegaremos a ser *naturales*…

¡Un último consejo! Uno que quizás lo resuma todo. ¡*Seamos idealistas*! Si no lo más sensato, sí es lo más sabio que podemos hacer. Para elevar a los hombres uno tiene que ser ya elevado. ¡Andemos en las nubes, apostrofemos a lo infinito, rodeémonos de grandes símbolos! *¡Sursum! ¡Bumbum!* No hay consejo mejor. Sea nuestro argumento el «pecho henchido», el «sentimiento bello» nuestro heraldo. La virtud lleva razón aun frente al contrapunto. «Quien nos mejora ¿cómo no va a ser bueno?», así ha razonado la humanidad desde siempre. ¡Así que hagamos sentirse mejor a la humanidad[41]!: con eso pasa uno a ser de los buenos (se vuelve «clásico»: Schiller lo hizo). Perseguir la más baja excitación de los sentidos, la llamada belleza, ha destrozado los nervios de los italianos: ¡sigamos siendo alemanes! Incluso la relación de Mozart con la música, Wagner *nos* lo dejó dicho para nuestro consuelo, fue esencialmente frívola… No permitamos nunca que la música «sirva de solaz», que «serene», que «dé gusto». *¡No demos gusto nunca!* Como se vuelva a pensar hedonistamente en el arte, estamos perdidos… siglo XVIII de lo peor. Contra eso, dicho sea de paso, nada más recomendable que una dosis de… *camándula, sit venia verbo*. Eso da dignidad. Y escojamos la hora en que mejor queda verlo todo negro, suspirar abierta, cristianamente, exhibir la gran compasión cristiana. «El hombre está corrompido, ¿quién le redimirá? *¿Qué le redimirá?*» No respondamos. Seamos cautos. Combatamos nuestro pundonor, que bien quisiera fundar religiones. Pero que nadie se permita dudar de que le redimiremos, de que sólo *nuestra* música redime… (Notas de Wagner sobre «Religión y arte»)[42].

7[43]

¡Basta! ¡Basta! Temo que en mis joviales trazos se reconozca ya con demasiada claridad la siniestra realidad: la imagen de una ruina del arte, y de los artistas. Esta última, la ruina de un carácter, quizás hallara expresión provisional en esta fórmula: hoy el músico se está volviendo actor, y cada vez más su arte se desarrolla como talento para *mentir*. En un capítulo de mi obra fundamental, que lleva por título «Para una fisiología del arte[44]», tendré ocasión de mostrar con más detalle cómo esta transformación general del arte en espectáculo es expresión exacta de una degeneración fisiológica (para ser más precisos, de una forma de histerismo), exactamente igual que cada tara y depravación concretas del arte inaugurado por Wagner: por ejemplo, lo tornadizo de su óptica, que fuerza a cambiar de postura frente a ella a cada abrir y cerrar de ojos. Nada se entenderá de Wagner mientras no se vea en él exclusivamente un juego de la naturaleza, de humores y caprichos, de azar. No fue como se ha dicho un genio «con lagunas», «malogrado» ni

«contradictorio». Wagner fue algo *consumado*, un prototipo de *décadent* carente de «libre albedrío» en quien todo rasgo ofrece carácter de necesidad. Si algo tiene interés en Wagner es la lógica con que paso a paso, de conclusión en conclusión, hace de un malestar fisiológico práctica y procedimiento, renovación de principios, crisis del gusto.

Por ahora me atendré a la cuestión del *estilo*. ¿Qué caracteriza a toda *décadence literaria*? Que ya no habita vida en el conjunto. La palabra se hace soberana y salta de la frase, la frase se desborda y oscurece el sentido de la página, y la página adquiere vida a costa del todo: un todo que ya no es tal[45]. Pero en eso es semejanza de cualquier estilo de la *décadence*, en cada caso, anarquía de los átomos, disgregación de la voluntad y «libertad del individuo», dicho en términos morales, y ampliado en teoría política, «*igualdad* de derechos para todo». La vida, la vitalidad *pareja* por todas partes, la vibración y exuberancia de la vida queda reprimida y comprimida en las figuras más pequeñas, y el resto, vitalmente *empobrecido*. Por todas partes parálisis, tedio y rigidez, *o bien* caos y hostilidad: que en ambos casos saltan más a la vista según se asciende a formas superiores de organización. El conjunto ya no vive; es compuesto, calculado y artificial: un artefacto.

En Wagner, lo que hay en el principio es la alucinación: no de sonidos, sino de gestos. Sólo para ellos se pone luego a buscar una semiótica del sonido. Si se le quiere admirar, es aquí donde hay que verle trabajar: cómo separa, cómo consigue pequeñas unidades, cómo las vivifica y les da impulso y forma visible. Pero en eso se agotan sus fuerzas: el resto no vale nada. ¡Qué mísero, qué impostado, qué de lego su modo de «desarrollar», su intento de que los componentes, al menos, se tapen unos a otros lo que no ha crecido entre todos! Sus maneras recuerdan en eso a las de otros que también cabe traer a cuento si se trata del estilo de Wagner, a *les frères de Goncourt* uno siente una especie de compasión ante tanta necesidad[46]. Que Wagner haya disfrazado de principios su ineptitud para crear figuras orgánicas, que haya instaurado un «estilo dramático» donde nosotros meramente constatamos su incapacidad para estilo de ninguna clase, cuadra con una arrogante costumbre que le acompañó toda su vida: introducir un principio donde le faltaba un talento (bien distinto en eso, dicho sea de paso, del viejo Kant, quien gustaba de una audacia *diferente*, a saber, dondequiera que le faltara un principio, introducir en el hombre la «facultad» correspondiente…)[47]. Una vez más: admirable, amable, lo es Wagner tan sólo en la invención de lo minúsculo, en la composición del detalle. Tiene toda la razón de su parte quien le proclame en eso un maestro de primera, nuestro más grande *miniaturista* de la música, capaz de comprimir en el mínimo espacio un sinfín de sentidos y dulzuras[48]. Su riqueza de colorido, de penumbras, de crepúsculos que se pierden en misterio, le regalan a uno el gusto de tal manera que luego casi todos los demás músicos se le hacen demasiado crudos. Si quieren creerme, el concepto más alto de Wagner no se ha de sacar de lo que hoy gusta de él. Eso se inventó para persuadir a las masas, a alguien como nosotros le echa para atrás como la frescura de

un fresco demasiado explícito[49]. ¿Qué nos va ni nos viene en la irritante brutalidad de la obertura de *Tannhäuser*? ¿O en el circo de la Valquiria? De la música de Wagner, todo lo que se ha hecho popular incluso fuera del teatro es de gusto dudoso y lo corrompe. La marcha de *Tannhäuser* se me hace sospechosa de campante campechanía; la obertura de *El holandés errante*, una tormenta en un vaso de agua; y el preludio del *Lohengrin*, el primer ejemplo, demasiado capcioso y afortunado, de cómo hipnotizar con música (no me gusta ninguna cuyo pundonor se quede en convencer a los nervios)[50]. Pero dejando aparte al magnetizador y al pintor de frescos, aún hay otro Wagner que va atesorando pequeñas preciosidades para poner aparte: ése es nuestro más grande melancólico de la música, lleno de miradas, delicadezas y palabras de consuelo en las que nadie se le había anticipado, maestro en los tonos de una felicidad lánguida y pesarosa[51]… Un glosario de los términos más íntimos de Wagner, cosas de cinco a quince compases, nada más, pura música que *nadie conoce*… Wagner tenía la virtud de los *décadents*, la compasión[52].

8

«¡Muy bien! Pero ¿cómo *puede* uno perder el gusto por ese *décadent*, si por ventura no es uno músico, ni *décadent*?» ¡Al revés!: ¡cómo es que *no* se puede! ¡Inténtenlo! ¡No saben ustedes quién es Wagner: un grandísimo farsante! ¿O es que hay efecto teatral más hondo y más *grave*? Miren a esos jovencitos: ¡tiesos, pálidos, sin aliento! Eso son wagnerianos: no entienden nada de música, y sin embargo Wagner los tiene dominados… el arte de Wagner oprime con cien atmósferas de presión: dobléguense, no queda otra… Wagner el actor es un tirano, su *pathos* desbarata cualquier gusto, cualquier resistencia. ¡Quién sino él tiene esa fuerza de convicción en los gestos, quién ve con tal precisión, antes que cualquier otra cosa, los gestos! ¡Y ese *pathos* wagneriano que corta el aliento, que retiene en un puño un sentimiento extremo, ese *prolongarse* aterrador de situaciones en que un solo instante ya quiere hacerse nudo en la garganta!…

¿Es que Wagner era músico de alguna clase? En todo caso era algo *más*: un *farsante* incomparable, el mayor de los mimos, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro talento *escénico par excellence*. Su sitio está en otra parte, no en la historia de la música: no se le debe confundir con los grandes genuinos de ésta. Wagner y Beethoven: eso es una blasfemia; y al cabo, injusta incluso para con Wagner… Tampoco como músico fue sino lo que era de todas maneras: si *vino a ser* músico, si *vino a ser* escritor, fue forzado por su tirano, por su genio de actor. Nada se alcanza de Wagner en tanto no se alcance su instinto dominante.

Y Wagner *no* era músico por instinto. Lo demostró al sacrificar toda forma de ley y, hablando con más precisión, todo estilo en la música para hacer de ella lo que

necesitaba, una retórica teatral, un medio de expresión con que intensificar el gesto, al servicio de la sugestión y lo psicológicamente pintoresco. Aquí sí sería lícito tenerle por inventor e innovador de primera fila; *él acrecentó hasta lo inconmensurable las capacidades de la música como lenguaje*, es el Victor Hugo de la música así entendida[53]. Siempre que primero se suponga válido en alguna circunstancia que la música no *ha de ser* música sino lenguaje, instrumento, *ancilla dramaturgica*. *Sin* el amparo del gusto teatral, tan tolerante, la música de Wagner es simplemente música mala, quizás la peor que se haya hecho jamás. Cuando un músico no sabe contar hasta tres, se hace «dramático», se hace «wagneriano»…

Wagner ha descubierto, o poco menos, qué magia puede ejercerse incluso con música descompuesta, por así decir, reducida a lo *elemental*. Su conciencia al respecto raya en lo inquietante, al igual que su instinto para prescindir de la legalidad de orden superior, del *estilo*. A él le *bástalo* elemental: sonido, movimiento, color, en una palabra, lo que de sensual hay en la música. Wagner jamás calcula como músico, ni desde alguna clase de conciencia musical: quiere el efecto, nada más que el efecto. ¡Y sabe bien en qué ha de causarlo! En eso tiene tan pocos miramientos como Schiller, como cualquier hombre de teatro, ¡e igual desprecio por el mundo que rinde a sus pies!… Se es actor con aventajar a los demás en la inteligencia de una sola cosa: aquello que deba hacer efecto de ser verdad no puede permitirse serlo. La afirmación es de Taima: contiene la entera psicología del actor y, no lo dudemos, también su moral. La música de Wagner jamás es verdad.

Mas *por tal se la tiene*, y así, todo en orden.

Mientras uno sea pueril y encima wagneriano, se tiene a Wagner por rico, incluso por espejo de derrochadores, por un auténtico terrateniente en el reino del sonido. Se admira en él lo que en Victor Hugo los jóvenes franceses, su «regia munificencia». Más tarde, se llega a admirar a ambos por la razón contraria: como maestros y modelos de economía, como *prudentes* anfitriones. Nadie les iguala a la hora de presentar una mesa principesca con un módico gasto. Con su estómago crédulo, el wagneriano incluso se sacia con la comida que su maestro le pone delante por arte de magia. Los otros, quienes en los libros como en la música exigimos ante todo *substancia*, a quienes no se nos despacha con mesas puramente «representadas», lo tenemos mucho peor. Hablando en castellano, Wagner no nos da a qué hincar el diente[54]. A su *recitativo* —poca carne, algo más de hueso y mucho sebo— lo he bautizado yo «alla genovese»: con lo que no pretendo halagar a los genoveses, sino al *antiguo recitativo*, el *recitativo secco*[55]. En lo que atañe al *leitmotiv*, al motivo wagneriano como hilo rector, carezco de los necesarios conocimientos culinarios. Si me apuran, quizás le reconocería su valor como hilo dental ideal, buena ocasión para librarse de *restos* de comida. Y ya no nos faltan más que los *aires* de Wagner. Pero ahora sí que de mis labios no saldrá una palabra más[56].

También al esbozar la acción es Wagner, ante todo, actor. Lo que se le ocurre primero es una escena de efecto incondicionalmente seguro, una auténtica *actio*[57] [58] con un *hautrelief* de gestos, una escena que *tumbe*, esto es lo que piensa a fondo, y sólo de ahí saca luego los caracteres. El resto se sigue conforme a una economía técnica que no tiene motivo alguno para ser sutil. *No* es al público de Corneille al que Wagner ha de tratar con miramiento: simple siglo XIX. Respecto a «lo único que se necesita[59]», Wagner juzgaría más o menos como cualquier otro actor de hoy: una serie de escenas fuertes, cada una más que la anterior, y entre medias, mucha sandez *sensata*. Lo primero que busca es asegurarse el efecto de su obra; así es que empieza por el tercer acto y ese efecto final le va sirviendo a él para demostrar la obra entera. Teniendo por guía semejante manera de entender el teatro, no se corre peligro alguno de hacer sin querer un drama. Este exige la lógica más *rigurosa*: pero ¡sí que se le daba mucho a Wagner de la lógica! Lo diré una vez más: *no* es por el público de Corneille por el que ha de mirar: ¡simples alemanes! Es sabido en qué problemas técnicos pone en juego toda su energía el dramaturgo, a menudo hasta sudar sangre: en dar carácter de *necesidad* así al nudo como al desenlace, de suerte que ambos sean posibles solamente de una manera, pero den impresión de libertad (principio del gasto mínimo de energía). Ahora bien, ahí es donde menos suda Wagner; de fijo gasta la menor energía posible en nudos y desenlaces. Póngase cualquiera de sus «nudos» dramáticos bajo el microscopio, y se tendrá de qué reír, lo prometo. Nada más regocijante que el de *Tristán*, como no sea el de *Los maestros cantores*. Wagner *no* es dramaturgo, no hay que dejarse embaucar. La palabra «drama» le gustaba, eso es todo; siempre le han gustado las palabras bonitas. Pese a lo cual, «drama» es en sus escritos un malentendido (y una prudente astucia: Wagner siempre desdeñó la palabra «ópera»); más o menos como la palabra «espíritu» es un malentendido en el Nuevo Testamento[60]. No era él psicólogo bastante para el drama; instintivamente elude toda motivación psicológica: ¿cómo?… poniendo siempre en su lugar la idiosincrasia… muy moderno, ¿a que sí?, ¡muy parisién!, ¡muy *décadent*!… Dicho sea de paso, los *nudos* que sí sabe resolver recurriendo a hallazgos dramáticos son de un tipo completamente distinto. Daré un ejemplo. Pongamos por caso que Wagner necesita una voz femenina. Un acto entero *sin* voz femenina, ¡ni hablar!, no funciona. Pero ninguna de las «heroínas» está disponible por el momento. ¿Qué hace Wagner? Emancipa a la mujer más antigua del mundo, Erda[61]: «¡Erguíos, Gran Madre Antigua! ¡Es preciso que cantéis!». Y Erda canta. Se ha alcanzado el propósito de Wagner. Con las mismas, despide a la vieja dama: «Pero ¿a qué habéis venido en realidad? ¡Retiraos! ¡Seguid durmiendo, os lo ruego!». *In summa*: una escena plena de estremecimientos mitológicos en la que el wagneriano *adivina*…

«Pero ¿y el *contenido* de los textos wagnerianos?… ¡su contenido mítico!,

¡eterno!» Una pregunta: ¿cómo comprobar ese contenido tan eterno? Responde el químico: tradúzcase a Wagner a real, a moderno; seamos incluso más crueles, ¡a burgués! ¿Qué es de Wagner entonces? Entre nosotros, yo he probado. Nada más entretenido, ni más recomendable para los paseos, que contarse un Wagner *actualizado*: por ejemplo, Parsifal como graduando en Teología con el bachiller completo (esto último definitivo e imprescindible para una *pura locura*). ¡La de sorpresas que se lleva uno con este procedimiento! ¡Créanme si les digo que las heroínas wagnerianas en conjunto y por separado, en cuanto se les arranca lo que tienen de heroica pelleja, se parecen a Madame Bovary hasta confundir! Como se entendería también que, a la inversa, Flaubert *pudiera* traducir si se le *antojara* sus heroínas al escandinavo o al cartaginés para ofrecérselas luego, debidamente mitologizadas, a Wagner como libreto. Sí, en conjunto, no parece que Wagner se haya interesado por otros problemas sino los que hoy preocupan a los pequeños *décadents* parisinos. ¡Siempre a un paso del internamiento! ¡Puros problemas modernos, puros problemas de *gran ciudad*!, ¡no lo duden!… ¿Han notado ustedes algo que encaja en esta asociación de ideas, que las heroínas wagnerianas no tienen niños? No *saben cómo*… La desesperación con que Wagner ha metido mano al problema de hacer nacer a Sigfrido delata *qué* moderno se sentía, concretamente, en ese punto. Sigfrido «emancipa a la mujer»; claro que sin esperanza de descendencia. Y de remate algo que ya le deja a uno desbaratado: ¡Parsifal es el padre de Lohengrin! ¿Y cómo lo hizo? ¿Será que aquí hay que acordarse de que «la castidad hace *milagros*»?…

Wagnerus dixit princeps in castitate auctoritas[62].

10

Una palabra aún acerca de los escritos de Wagner: son entre otras cosas una escuela de *astucias*. El sistema de procedimientos de que echa mano es aplicable a otros cien casos; quien tenga oídos, oiga. Quizás pueda yo aspirar al reconocimiento público si doy expresión precisa a los tres más valiosos.

Todo lo que Wagner *no* sabe hacer es despreciable.

Wagner aún sabría hacer mucho más, pero no quiere: por rigor en los principios.

En todo lo que Wagner *sabe* hacer no le imitará nadie, nadie le enseñó a hacerlo, nadie *debe* imitarle… Wagner es divino.

Estos tres postulados son la quintaesencia de la literatura de Wagner; el resto es… «literatura».

No toda música ha necesitado hasta ahora de la literatura: así que hará uno bien en buscar la razón suficiente. ¿Es que Wagner es *difícil* de entender en música? ¿O

temía lo contrario, que se le entendiera demasiado *ligero*, sin dificultad ni mayor *peso*? De hecho, Wagner se pasó toda su vida repitiendo una frase: ¡que su música no significaba sólo música! ¡Sino más! ¡Infinitamente más!… «*No sólo* música»: así no habla ningún músico. Lo repito: Wagner no sabía crear en conjunto, de modo que no tenía elección. Le fue forzoso crear fragmentos, «motivos», gestos, fórmulas, duplicaciones y centuplicaciones, y así, como músico siguió siendo un retórico: por eso le resultaba *forzoso*, por principios, llevar al primer plano el «eso significa». «La música nunca es más que un medio»: ésa fue su teoría, y ésa, sobre todo, la única *práctica* que le era posible. Pero así no piensa ningún músico. Wagner tenía necesidad de literatura para persuadir a todo el mundo de que se tomara su música con seriedad, con profundidad, «porque *significa* lo infinito»; durante toda su vida fue el comentador de la «Idea». ¿Qué significa Elsa? ¡Cómo dudar, por favor!; Elsa es «el inconsciente *espíritu del pueblo*» («con tal conocimiento me convertí necesariamente en un perfecto revolucionario»)[63].

Recordemos que Wagner fue joven en la época en que Hegel y Schelling seducían a los espíritus; que atisbo, que pudo palpar lo que sólo el alemán se toma en serio, «la Idea», quiero decir, algo oscuro, incierto, cargado de vislumbres; y que entre alemanes la claridad es objeción, y la lógica, refutación. Schopenhauer acusó con dureza a la época de Hegel y Schelling de deshonestidad; con dureza, y sin equidad: también él, viejo falsificador con la falsa moneda de su pesimismo, regentaba un negocio de ningún modo más «honrado» que el de sus célebres contemporáneos. Dejemos la moral al margen: Hegel es un cierto *gusto*… ¡y no sólo alemán, sino europeo! ¡Uno que Wagner entendió, a cuya altura se sentía, al que hizo eterno! Simplemente lo aplicó a la música; se inventó un estilo que «significa lo infinito»; se convirtió en el *heredero de Hegel*… la música como «Idea».

¡Y cómo se le entendió! El mismo tipo humano al que Hegel ponía la cabeza a pájaros se entusiasma hoy por Wagner; ¡si hoy en su escuela hasta se *escribe* en jegeliano! Pero sobre todo, quien mejor le entendió fue el jovencito alemán. Bastaban esas dos palabras, «infinito» y «significado», y ya se encontraba incomparablemente bien. *No* es con la música con lo que Wagner ha conquistado a los jóvenes, es con la «Idea»: es la riqueza de enigmas de su arte, su juego del escondite tras cien símbolos, las irisaciones del ideal, lo que seduce y conduce a esos jóvenes a Wagner; es su genio para dar forma a nubaredas, su manera de asir, deslizarse y vagar por los aires, su por doquier y en parte alguna, exactamente lo mismo con que Hegel atrajo y sedujo a su tiempo. Sumidos en la multiplicidad, plenitud y arbitrariedad de Wagner, están como justificados ante sí mismos; se sienten «redimidos». En su arte oyen estremecidos cómo en un quedo tronar que viene de nebulosas lejanías se hacen oír *los grandes símbolos*; y no pierden la compostura cuando a veces sobreviene en él lo gris, lo atroz, lo frío. ¡Pese a todo, todos juntos, y por separado, son *parientes* como Wagner del mal tiempo, del alemán! Su dios es Wotan: pero Wotan es el dios del mal tiempo… Tienen razón los jovencitos alemanes, tal como son ahora: ¡cómo *podrían*

ellos echar en falta lo que nosotros, los otros, los *alciónidas*, echamos en falta en Wagner!: *gaya scienza*, pies ligeros, chispa, fuego y garbo; la gran lógica; la danza de los astros, el espíritu desatado, el trémolo febril de luz del Sur, la mar *serena*. Plenitud[64]…

11

Ya he dejado claro dónde tiene su sitio Wagner: en la historia de la música, no. ¿Qué significa, aun así, en ella? *El advenimiento del actor al mundo de la música*: un acontecimiento capital que da que pensar, y acaso que temer. Puesto en una fórmula: «Wagner y Liszt». Nunca antes se vio ante prueba tan peligrosa la genuina hechura del músico, su «autenticidad». Esto es algo que se palpa: el gran éxito, el éxito de masas, ya no está del lado de lo genuino, ¡hay que ser actor para obtenerlo! Victor Hugo y Richard Wagner, ambos significan la misma cosa: que en la cultura de la decadencia, dondequiera que la decisión recae en manos de las masas, la autenticidad sobra, perjudica y posterga. Sólo el actor despierta aún el *gran* entusiasmo. Despunta así para el actor la *Edad de Oro*; para él y para cuanto esté emparentado a su arte. Con pífanos y tambores marcha Wagner en cabeza de los artistas de la farsa, la exhibición y el virtuosismo: los primeros a quienes convenció fueron los maestros de capilla, tramoyistas y coristas. Sin olvidarse de los músicos de orquesta, a quienes «redime» de su aburrimiento… El movimiento que Wagner creara prende incluso en el ámbito del conocimiento: ciencias enteras brotan lentamente de una escolástica centenaria. Por dar un ejemplo, destacaré con sobresaliente en materia de ritmo los méritos de *Riemann*, el primero que ha dado vigencia en música al fundamental concepto de puntuación (por desgracia, con un término espantoso: lo llama «fraseación[65]»). Todos ésos son, lo digo con agradecimiento, los mejores entre los devotos de Wagner, los más respetables; simplemente, tienen derecho a honrarle. Un mismo instinto los vincula, ven en él a su tipo superior, se sienten metamorfoseados en poder, en gran potencia, desde que los ha inflamado con su propio ardor. Si en alguna parte ha sido *beneficioso* el influjo de Wagner es aquí. Jamás se había pensado, querido y trabajado tanto en esas esferas. Wagner ha imbuido a todos esos artistas una conciencia nueva: lo que ahora se exigen y *obtienen* de sí mismos nunca se exigió antes de Wagner: eran demasiado modestos para eso. Otro espíritu impera en el teatro, desde que impera el de Wagner: se exige lo más difícil, se reprocha con dureza, rara vez se alaba; lo bueno, lo sobresaliente, se tiene por regla. Gusto, ya no es necesario; ni siquiera voz. Sólo se canta Wagner con voces cascadas: queda «dramático». Incluso el talento está excluido. Lo *espressivo* a cualquier precio como exige el ideal wagneriano, el ideal de la *décadence*, casa mal con el talento. Lo suyo es la *virtud*, nada más; quiero decir, amaestramiento, automatismo, «negación de sí

mismo». Ni gusto, ni voz, ni talento, la escena de Wagner sólo necesita una cosa: *¡germanos!*… Definición de germano: obediente y piernas largas[66]… Rezuma significado profundo que el advenimiento de Wagner coincida con el del «Imperio», ambos hechos demuestran una misma cosa: obediencia y piernas largas. Nunca se ha obedecido ni se ha mandado mejor. Los directores wagnerianos en particular se han hecho dignos merecedores de una época que la posteridad llamará alguna vez, con temor reverente, *época clásica de la guerra*. Wagner entendía de mandar; también en eso fue el gran maestro. Mandaba a fuer de implacable voluntad de sí mismo, de disciplina de toda una vida en sí mismo: Wagner, quizás el mayor ejemplo de autocoerción en la historia del arte (el mismo Alfieri, por lo demás pariente cercano, queda sobrepujado. Nota de un turinés).

12

Entender que nuestros actores son hoy más honorables que nunca no sobrentiende más limitada su peligrosidad… Pero ¿es que aún hay quien dude de qué es lo que quiero, de cuáles son las tres exigencias por las que en esta ocasión han abierto la boca mi indignación, mi preocupación, mi amor por el arte?

Que el teatro no se convierta en dueño y señor de las artes.
Que el actor no se convierta en seductor del artista genuino.
Que la música no se convierta en arte de mentir.

Friedrich Nietzsche

Posdata[67]

La seriedad de las últimas palabras me autoriza a dar parte aquí de unas cuantas frases de un tratado inédito que, como mínimo, no dejan duda alguna acerca de mi seriedad en este asunto. Ese tratado se titula: *Lo que nos cuesta Wagner*.

La adhesión a Wagner se paga cara. Aún hoy existe un oscuro sentimiento a este respecto. Ni siquiera el éxito de Wagner, su *triunfo*, ha logrado desarraigarlo. Pero en otro tiempo era fuerte, temible, como un odio sofocado, durante casi tres cuartas partes de la vida de Wagner. Esa oposición que halló entre los alemanes nunca se podrá valorar ni alabar lo suficiente. Se defendía uno de él como de una enfermedad; *no* con razones, que una enfermedad no se refuta, sino con trabas, desconfianza, reticencia, asco, con una oscura seriedad, como si con él rondara sinuosamente un gran peligro. Los señores estetas se han mostrado al desnudo cuando desde tres escuelas de filosofía alemana hicieron una absurda guerra a los principios de Wagner armados con «síes» y «puestoqués»: ¡pues sí que se le daba algo a él de los principios, incluidos los suyos! Incluso los alemanes han tenido suficiente razón en su instinto para prohibirse en este asunto cualquier «si» o «puesto que». Débil está un instinto, si racionaliza: puesto que al racionalizarse se debilita. Cuando diversos signos indican que pese al carácter global de la *décadence* europea aún radica en el modo de ser de los alemanes cierto grado de salud, un olfato instintivo para lo dañino y peligroso, lo que menos me gustaría ver menospreciado entre ellos es esa *sorda* resistencia contra Wagner. Nos honra, y hasta permite tener esperanzas: Francia no tendría ya tanta salud que poner en juego. Los alemanes, *retardatarios* de la historia *par excellence*, son hoy en Europa el pueblo más retrasado en la cultura: esto tiene sus ventajas; pues justo por eso son relativamente el *más joven*[68].

La adhesión a Wagner se paga cara. Hace bien poco que los alemanes han olvidado una especie de temor hacia él; las ganas de *perderlo de vista* les entran a la menor ocasión[69] [70]. ¿Se recordará todavía una curiosa circunstancia en la que ese viejo sentimiento resurgió de manera totalmente inesperada y definitiva? En el entierro de Wagner acaeció que el primer Círculo Wagner de Alemania, el de Munich, depositó en su tumba una corona cuya *inscripción* se hizo inmediatamente célebre. «¡Redención al redentor!», rezaba[71]. Todo el mundo admiró la elevada inspiración que dictaba ese epitafio, y el gusto que demostraba, uno en que se llevan la palma sin discusión los seguidores de Wagner; pero también hubo muchos (¡cosa bastante rara!) que le aplicaron una pequeña corrección: «¡Redención *del* redentor!». Hubo un respiro.

La adhesión a Wagner se paga cara. Cuánto, se puede apreciar por su efecto en la

cultura. Propiamente, ¿a quién ha llevado su movimiento al primer plano? ¿Qué es lo que ha cultivado cada vez más a lo grande? Ante todo, la arrogancia del lego, del idiota en arte. Ese que ahora organiza círculos, que quiere imponer su «gusto», ese que quisiera incluso oficiar de juez *in rebus musicis et musicantibus*. En segundo lugar, una indiferencia cada vez mayor hacia todo aprendizaje estricto, distinguido y concienzudo al servicio del arte; en su lugar ha puesto la creencia en el genio, o hablando en plata, el descarado diletantismo (cuya fórmula se encuentra en *Los maestros cantores*). Y en tercer lugar, lo peor de todo: la *teatrocracia*, esa archibroma de creer en la *primacía* del teatro y en su derecho a *señorear* las artes, el arte… Pero a los wagnerianos hay que decirles cien veces a la cara *qué* es el teatro: ¡nada más que un *sotoarte*, cosa de segunda mano, vulgar divulgación, enderezada a las masas y aderezada de embustes para ellas! Tampoco Wagner ha cambiado nada en eso: Bayreuth es gran ópera, ni siquiera *buena* ópera… El teatro es una forma de demolatría en asuntos de gusto, una rebelión de las masas, un plebiscito *contra* el buen gusto. *Esto precisamente es lo que demuestra el caso Wagner*, ¡se ganó a las multitudes… y corrompió el gusto, corrompió incluso nuestro gusto por la ópera!

La adhesión a Wagner se paga cara. ¿Qué se hace entonces del espíritu? *¿Es que Wagner lo libera?* Lo suyo es la ambigüedad en cualquiera de sus formas, toda duplicidad de sentido, todo aquello que de alguna manera persuada a los inciertos sin llevarlos a la certeza de *aquello* de lo que se les ha persuadido: conque Wagner resulta ser un seductor de altos vuelos. No hay en el ámbito del espíritu cansancio o decrepitud, no hay riesgo para la vida o negación del mundo a los que su arte no dé secretamente amparo; es el más tenebroso de los oscurantismos el que oculta entre los luminosos velos del ideal. Halaga todo instinto nihilista (budista) y lo disfraza de música, halaga toda cristiandad, toda forma religiosa de expresión de la *décadence*. Presten oído: todo cuanto alguna vez haya crecido del suelo de la vida *empobrecida*, toda la falsa moneda de la trascendencia y el más allá, tienen en el arte de Wagner su portavoz más sublime[72]. *No* en fórmula alguna, es demasiado astuto para eso, sino en su modo de persuadir a los sentidos, que a su vez reblandecen y agotan al espíritu. La música como Circe… En esto su última pieza es su obra maestra. El *Parsifal* mantendrá eternamente en el arte de la seducción su rango de *hallazgo genial*… admiro esa obra. Hasta me gustaría haberla hecho; a falta de lo cual, la *entiendo*[73]… Nunca estuvo Wagner tan inspirado como al final. El refinamiento de esa alianza de belleza y enfermedad llega aquí tan lejos que hace sombra incluso al arte anterior de Wagner: que parece entonces demasiado luminoso, demasiado sano. ¿Ustedes lo entienden, la salud y la claridad haciendo efecto de sombras, convertidas poco menos que en *objeciones*?… Hasta ese punto estamos *ya* rematadamente *locos*… ¡Jamás se dio mayor maestría en las rancias fragancias del olor de santidad; jamás vivió conocedor semejante de *minúsculos* infinitos, de lo trémulo y lo exultante, de todo feminismo en el idioticón de la dicha! ¡Tan sólo bebed los filtros de este arte, amigos míos! En parte alguna hallaréis más agradable modo de enervar vuestro espíritu, de

olvidar vuestra virilidad bajo las rosas… ¡Ah, ese viejo hechicero! ¡Ese Klingsor de los Klingsor! ¡Y cómo *nos* hace así la guerra! ¡A nosotros, espíritus libres! ¡Cómo sabe hablar con sones de hechicera a toda cobardía de la voluntad que pueda haber en el alma moderna! ¡Jamás se dio tal *odio a muerte* al conocimiento! Hay que ser cínico para no resultar seducido aquí, aquí hay que saber morder para no mendigar. ¡Muy bien, adelante, viejo encantador! El cínico te advierte: *cave canem…*

La adhesión a Wagner se paga cara. Observo a los jóvenes que estuvieron expuestos largamente a su infección. El primer efecto, relativamente inocuo, es en el gusto[74]. Wagner actúa como el consumo prolongado de alcohol. Abotaga, estraga el estómago. Efectos específicos: degeneración del sentido rítmico. Al final el wagneriano acaba llamando ritmo a lo que yo llamaría, con un antiguo dicho griego, «un bebedero de patos[75]». Más peligrosa resulta ya, con mucho, la corrupción de los conceptos. El joven se vuelve lunático: un «idealista». Está más allá de la ciencia; ahí sí, a la altura del maestro. Por contra, se hace el filósofo y escribe, en *La Hoja de Bayreuth*, resuelve todo problema en nombre del padre, del hijo y del espíritu santo del maestro. Pero lo más inquietante es sin duda el estrago de los nervios. Que salga alguien a darse una vuelta de noche por una gran ciudad: por todas partes se escuchan, entre salvajes aullidos, instrumentos violentados con saña ceremonial[76]. ¿Qué ocurre?: los jóvenes adoran a Wagner… Bayreuth vale para sanatorio, cuadra para curas con baños de impresión. Típico telegrama desde Bayreuth: *contraída contrición*[77]. Wagner sienta mal a los jóvenes, y a la mujer, fatal. En términos médicos, ¿qué es una wagneriana? Me parece que un ginecólogo no sabría plantear con la suficiente seriedad a las jovencitas esta disyuntiva de conciencia: *o* lo uno *o* lo otro. Pero ellas ya acaban de elegir. No se puede servir a dos señores, si uno se llama Wagner. Wagner ha redimido a la mujer: a cambio, la mujer le ha hecho Bayreuth. Sacrificio total, total entrega: nadie tiene nada que no se le diera. Por mor del maestro, la mujer se desprende de lo que sea, hasta quedarse desnuda ante él, pobre: como para tocarle a uno en lo más íntimo. La wagneriana, la más graciosa doblez que hoy se da: ella *da cuerpo* tangible al asunto de Wagner, y éste se alza con el triunfo. En el signo de la mujer *vence*[78]… ¡Ah, viejo bandido! Nos roba los jóvenes, nos roba hasta nuestras mujeres, y los arrastra a su cueva… ¡Ah, ese viejo minotauro! ¡Lo que nos ha costado ya! Cada año se le llevan en cortejo las más bellas muchachas y mocitos a su laberinto, a que los engulla… cada año Europa entera entona a una «¡a Creta!, ¡a Creta!…[79]».

Segunda posdata

Parece que mi carta está expuesta a un malentendido. Veo marcarse en ciertos rostros los inconfundibles pliegues de la gratitud; incluso oigo un júbilo moderado. En ésta, como en muchas otras cosas, yo preferiría que se me entendiera. Pero desde que sienta sus reales en los viñedos del espíritu alemán un animal nuevo, el gusano imperial, la famosa *rinoxera*[80], ya no se me entiende ni palabra: de ello da testimonio hasta *La Cruz*, por no hablar de *El centro* literario[81]. He dado a los alemanes los libros más profundos que poseen: razón suficiente para que no entiendan una palabra… Si en *este* escrito le hago la guerra a Wagner, y de paso a un cierto «gusto» alemán, si tengo en él palabras duras con el cretinismo de Bayreuth, nada más lejos de mis intenciones que celebrar con ello las honras de *algún otro* músico. No hay *ningún otro* que pueda entrar en consideración frente a Wagner. Todo va rematadamente mal. La decadencia es general. La enfermedad, hondamente arraigada. Aunque Wagner da nombre *a la ruina de la música* como Bernini a la de la escultura, sin embargo no es su causa[82]. Únicamente ha acelerado su *tempo*, de tal modo, desde luego, que uno se queda sobrecogido ante semejante descenso, ante este desplome casi repentino en el abismo. Wagner tenía la ingenuidad de la *décadence*, ésa era su superioridad. Creía en ella, no se paraba en ninguna lógica de la *décadence*. Los demás *vacilan*: eso los diferencia. ¡Eso, y nada más!… En cuanto a lo común a Wagner y a «los demás»… lo voy a enumerar: el déclive de la fuerza organizadora; el abuso de medios heredados sin la correspondiente capacidad que lo *justificaría*, la de adecuarse a un fin; la falsificación de moneda al limitar formas grandes para las que nadie es hoy bastante fuerte, orgulloso, consciente de sí, nadie bastante *sano*; el exceso de viveza en lo minúsculo; el intento de conmover los afectos a cualquier precio; el refinamiento como expresión de *empobrecimiento* vital: cada vez más nervios, y menos carne. Sólo sé dé un músico que esté hoy en situación de tallar entera una obertura *de una pieza*: y nadie lo conoce[83]… Comparado con Wagner, todos los que hoy son famosos no hacen «mejor» música, tan sólo más irresuelta, más indiferente: indiferente porque la mitad se despacha simplemente con que *el todo ya está ahí*. Wagner en cambio era total; Wagner en cambio era la total corrupción; Wagner en cambio era corrupción animosa, deseada, *convencida*… ¡qué quedará que buscar en Johannes Brahms!… Su buena fortuna fue un malentendido alemán: se le tomó como antagonista de Wagner, ¡se *necesitaba* un antagonista! Eso no produce música *necesaria*, ¡antes que nada produce música en exceso! ¡Cuando no se es rico, se debe tener orgullo suficiente para ser pobre!… Aparte de intereses o malentendidos partidistas, la simpatía que Brahms suscita innegablemente aquí o allá

fue un enigma para mí durante largo tiempo: hasta que al cabo, poco menos que por azar, caí en que Brahms surte efecto en un determinado tipo humano. Tiene la melancolía de la impotencia; *no* crea desde la plenitud, está *sediento* de ella. Descontado lo que imita, lo que toma prestado de formas estilísticas antiguas o de las modernas exóticas —que él es un maestro de la copia—, lo que queda de más suyo es la *añoranza*[84]… Eso lo adivinan los nostálgicos, los insatisfechos de todo tipo. Es demasiado poco persona, demasiado poco centro… Eso lo entienden los «impersonales», los periféricos: por eso les gusta. Es, en particular, el músico de un tipo de mujeres insatisfechas. Cien pasos más allá, y se tiene a la wagneriana, tal como cien pasos más allá de Brahms se encuentra uno con Wagner: la wagneriana, un tipo bien marcado, interesante, y, sobre todo, *atractivo*. Brahms es conmovedor mientras se exalta o se duele secretamente de sí mismo (en eso es «moderno»); se vuelve frío, y deja de importarnos, en cuanto se apropia de la *herencia* de los clásicos… Gusta llamar a Brahms el *heredero* de Beethoven: no conozco eufemismo más cauto. Todo cuanto hoy plantea en música alguna pretensión de «gran estilo», *o* es falso con nosotros, *o* consigo. La alternativa es para pensársela: en concreto, incluye una casuística relativa al valor de ambos casos. «Falso con *nosotros*»: contra eso protesta el instinto de los más, que no quieren ser engañados; por mi parte, desde luego, siempre preferiría este tipo al otro, al que es «falso *consigo*». Es cuestión de gusto, del *mío*. 0 dicho más comprensible para los «pobres de espíritu[85]»: Brahms… o Wagner. Brahms *no* es actor. Y puede subsumirse buena parte de *los demás* músicos en el concepto Brahms. No diré ni una palabra de los cautos monicacos de Wagner, por ejemplo, Goldmark[86]: con *La Reina de Saba* se gana uno un puesto en cualquier acreditada cabaña reproductora; uno ya se puede dejar ver en público. Lo que de bueno, de magistral puede llegar a hacerse hoy, es sólo lo pequeño. Sólo ahí es posible aún la honestidad. Pero *en* lo fundamental, nada puede curar a la música *de* lo fundamental, de la fatalidad de ser expresión de una contradicción fisiológica: ser *moderna*. El mejor ejercicio, el aprendizaje más concienzudo, la intimidad por principios, incluso el aislamiento social de los antiguos maestros… se quedan en paliativos o, dicho con más rigor, en *ilusorios*, porque ya no se tiene en la carne lo que presuponen: sea la raza fuerte de un Händel, sea la animalidad desbordante de un Rossini[87]. No tiene cualquiera *derecho* a cualquier maestro: esto rige para épocas enteras. De suyo, nada excluye la posibilidad de que aún haya en alguna parte de Europa *restos* de estirpes más fuertes, seres humanos de un tipo no contemporáneo: de ahí aún cabría esperar una belleza y plenitud *tardías*, incluso en música. En el mejor de los casos, nosotros podemos vivir aún excepciones. De la *regla*, de que la corrupción se impone y es inexorable, no hay dios que salve a la música.

Epílogo

Hurtémonos por un instante, para coger aire, al estrecho mundo al que sentencia al espíritu cualquier cuestión referente al valor de *personas*. Un filósofo tiene necesidad de lavarse las manos después de ocuparse tanto tiempo del «caso Wagner». Así que voy a dar aquí mi concepto de lo *moderno*. Cada época tiene en su medida de energía una medida de qué virtudes le están permitidas y cuáles prohibidas. O bien tiene las de la vida *en auge*, y entonces se resiste a las de la vida en declive por el más profundo de los motivos, o bien es una vida en declive, y entonces también necesita las virtudes de la decadencia y odia todo aquello que sólo se justifica por la plenitud, por la riqueza excesiva de fuerzas. La estética está indisolublemente ligada a esos presupuestos biológicos: hay una estética de la *décadence*, y hay una estética *clásica*, «lo bello en sí» es un fantasma urdido en un cráneo, como todo el idealismo. En las estrechas esferas de los llamados valores morales no cabe encontrar contradicción mayor que la de una *moral de señores* y los conceptos *cristianos* de valor: éstos, crecidos de un suelo enfermizo de punta a cabo (los Evangelios nos presentan los mismos tipos fisiológicos que retratan las novelas de Dostoievski[88]); la moral de señores («romana», «pagana», «clásica», «renacentista»), a la inversa, lenguaje de señas de lo logrado, de vida *en auge*, de voluntad de poder como principio de la vida. La moral de señores *afirma* por instinto, justo como la cristiana *niega* («Dios», «más allá», «desprendimiento», todas, puras negaciones). La primera va a dar de su plenitud alas cosas, transfigura, embellece, *hace racional* el mundo; la última empobrece, empalidece, hace aborrecible el valor de las cosas, *niega* el mundo. «El mundo», término de oprobio para el cristiano. *Ambas* ópticas contrapuestas de los valores son necesarias: son modos de ver inaccesibles a razones y refutaciones. No se refuta el cristianismo, como no se refuta una enfermedad de la vista. Que se haya combatido el pesimismo como una filosofía fue el punto culminante de la idiotez con estudios… Como yo lo veo, los conceptos «verdadero» y «falso» no tienen sentido alguno en óptica. Lo único contra lo que ha de defenderse uno es contra la falsedad, el instinto de hablar con lengua de doble filo que no *quiere* sentir contradictorias esas contraposiciones: por ejemplo, Wagner, no poco maestro en tales falsedades. Mirar de reojo a una moral de señores, a una moral de *distinción* cuyo testimonio más importante vienen a ser las sagas islandesas, ¡y llevar a la vez en la boca la doctrina contraria, el «evangelio de los más bajos», de la *necesidad* de redención…![89] Me admira, dicho sea de paso, lo comedido de los cristianos que van a Bayreuth. Incluso yo no soportaría oír ciertas palabras en boca de un Wagner. Hay ideas que en Bayreuth están *fuera de lugar*… ¡Pero cómo!, ¿una cristiandad aderezada para

wagnerianas, y hasta puede que *por* wagnerianas, ya que Wagner en su vejez era de cabo a rabo *feminini generis*? Una vez más, los cristianos de hoy me resultan demasiado comedidos… ¡Si Wagner era cristiano, entonces puede que Liszt fuera un padre de la Iglesia! La necesidad de *redención*, quintaesencia de las necesidades cristianas, nada tiene que ver con tales payasadas: es la más honrosa forma de expresión de la *décadence*, el más convencido y doloroso asentimiento que se le otorga en símbolos y prácticas sublimes. El cristiano quiere *desprenderse* de sí. «Le moi est toujours haïssable[90]» A la inversa, la moral de distinción, la moral de señores, tiene su raíz en un triunfal asentimiento a *uno mismo*, es afirmación y enaltecimiento que la vida se concede, y si esa moral necesita asimismo símbolos y prácticas sublimes es tan sólo «porque su corazón está rebosante[91]». Ahí sí tiene lugar, el suyo, todo arte *hermoso* y *grande*, en ambos casos su esencia es gratitud. Por otra parte, tampoco se puede excluir de esa moral una repulsión instintiva *contra* los *décadents*, un sarcasmo e incluso horror ante sus símbolos que viene a ser poco menos que credencial de su carácter. El noble romano sentía el cristianismo como *foeda superstitio*[92]: recordaré aquí lo que sentía ante la cruz el último alemán de gusto distinguido, Goethe[93]. En vano se buscaría oposición más valiosa, más *necesaria*[94][95]….

Pero falsía como la de los bayreuthas no es hoy algo excepcional. Todos conocemos el antiestético concepto del señorito, cristiano y terrateniente[96]. Antes bien, esa *inocencia* entre contradicciones, esa «buena conciencia» en la mentira son cosa *moderna par excellence*, que define o poco menos la modernidad. El hombre moderno representa en términos biológicos una *contradicción de valores*, se sienta entre dos sillas, dice sí y no de una sola voz. ¿Qué tiene de asombroso que precisamente en nuestros tiempos la falsía se hiciera carne y hasta genio, y *Wagner* «habitara entre nosotros[97]»? No sin razón le llamé yo Cagliostro de la modernidad[98]… Pero todos, contra nuestra voluntad, contra nuestro conocimiento, tenemos metidos en la carne valores, palabras, fórmulas y morales de orígenes *opuestos*; fisiológicamente considerados, somos *falsos*… Un *diagnóstico del alma moderna*… ¿por dónde había de empezar? Por sajar con decisión ese cúmulo de contradicción entre instintos, por separar y extraer sus valores enfrentados, por la vivisección de su caso *más instructivo*. El caso Wagner es un caso de *azar afortunado* para el filósofo. Este escrito, entiéndase bien, está inspirado por la gratitud[99]…

Nietzsche contra Wagner[1]

Documentos procesales de un psicólogo

Prefacio[2]

Todos los capítulos que siguen son textos escogidos, no sin cautela, de antiguos escritos míos —algunos se remontan a 1877—, aclarados aquí o allá, y sobre todo abreviados. Al leerlos seguidos, no dejarán duda alguna sobre Richard Wagner ni sobre mí: somos antípodas. También se entenderá entonces otra cosa: por ejemplo, que esto es un ensayo para psicólogos, *no* para alemanes… Tengo lectores por todas partes, en Viena, San Petersburgo, Copenhague y Estocolmo, París y Nueva York; pero *no* en lo más aplanado de Europa, Alemania[3]… Y puede que también tenga una palabra que decir al oído a los señores italianos, a quienes *quiero* como para… *Quousque tandem, Crispi… Triple alliance*, un pueblo inteligente jamás podrá hacer con el «Imperio» otra cosa que una *mésalliance…*

Friedrich Nietzsche
Turíin, Navidad de 1888

Donde admiro[4]

Creo que a menudo los artistas no saben qué saben hacer mejor: demasiado vanidosos para ello. Su ánimo está orientado a algo más soberbio, más de lo que semejan ser esas pequeñas plantas que con verdadera perfección saben crecer en su suelo, nuevas, raras y bellas. Desprecian altaneros las primicias mejores de su viña y su jardín, y su amor no corre así parejo a su perspicacia. He aquí un músico cuya maestría excede a la de cualquiera en hallar sus sonidos en el reino de las almas sufrientes, oprimidas, atormentadas, y dar voz incluso a la muda tribulación. Nadie le iguala en los tonos del último otoño, en la dicha indescriptiblemente conmovedora de un gozo último y brevísimo; él conoce un acorde para esas medianoches del alma, para su inquietante quietud en que causa y efecto parecen desencajadas de sus goznes, y que algo pudiera surgir «de la nada» a cada instante. Con la mejor de las fortunas bebe su inspiración del último fondo de la fortuna humana, como de un cáliz apurado en que las gotas más amargas y adversas han acabado por mezclarse para bien o para mal con las más dulces. Sabe de cómo se empuja cansada un alma que ya no puede saltar y volar, ni siquiera andar; tiene la mirada esquiva del dolor disimulado, la comprensión sin consuelo, el adiós sin confesión; como Orfeo de toda miseria oculta, es el más grande, y gracias a él ha ganado el arte mucho de lo que hasta entonces pareciera inexpresable y hasta indigno, por ejemplo, esas cínicas revueltas de que sólo es capaz el que más sufre; y mucho de lo mínimo y microscópico del alma, por así decir, las escamas de su naturaleza anfibia: sí, él es el *maestro* de lo minúsculo. ¡Pero no *quiere* ser eso! Su carácter prefiere con mucho los grandes muros y los frescos audaces… se le escapa que su espíritu tiene otro gusto y otra tendencia, una *óptica* contraria, y que donde más a gusto se asienta es apaciblemente en el rincón de una casa derrumbada; oculto, aun a sí mismo, allí pinta sus auténticas obras maestras, todas muy cortas, a menudo un solo compás; sólo allí llega a ser bueno, grande y perfecto, quizás sólo allí. Wagner es alguien que ha sufrido profundamente, eso le *distingue* de los demás músicos. Admiro a Wagner donde se pone *a sí mismo* en música.

Donde planteo objeciones[5]

No digo con esto que considere sana esa música; y menos que nunca, cuando habla de Wagner. Mis objeciones a su música son fisiológicas: ¿a qué disfrazarlas so

capa de fórmulas estéticas? Si la estética no es más que fisiología aplicada… Mi «hecho», mi «petit fait vrai», es que ya no respiro bien en cuanto esa música surte efecto en mí; y que mi *pie* se enfada y se subleva al momento: necesita compás, danza, marcha —y ni siquiera el joven emperador alemán sería capaz de marchar al paso de la marcha imperial de Wagner—; mi pie exige de la música, ante todo, que lo arrebate, como el andar, caminar o bailar *bien* hechos. Pero ¿es que no protestan también mi estómago, mi corazón, mi pulso? ¿Y no se me revuelven las tripas? Y me quedo afónico de improviso… Para oír a Wagner necesito píldoras Gérandel… Así que me pregunto: ¿qué *quiere* propiamente de la música todo mi cuerpo? *Pues* alma, no se da… creo que *alivio*: como si todas las funciones animales se aceleraran gracias a ritmos ligeros, atrevidos, desenfrenados, conscientes de sí; como si la vida plomiza, férrea, perdiese su pesadez en blandas melodías de oro y aceite. Mi pesadumbre busca reposo en los abismos y escondrijos de la *perfección*, mi alma busca reposo: para eso necesito música. Pero Wagner pone enfermo. *¿A mí* qué me va ni me viene en el teatro? ¿Qué, en esos auténticos espasmos que son sus éxtasis «morales», donde encuentra satisfacción el pueblo?… (¡¿y quién no es «pueblo»?!). ¿Qué, en todo el abracadabra de gestos del actor? Como se ve, soy por conformación esencialmente an ti teatral. Siento hacia el teatro, ese *arte de masas par excellence*, el hondo desdén que desde el fondo de su alma siente hoy cualquier artista. *Éxito* en el escenario: con eso se desciende en mi estima hasta el hasta nunca; *¿fracaso?*: entonces aguzo el oído y empiezo a atender… Pero en Wagner, a la inversa, *junto* al autor de la más solitaria de las músicas que haya existido estaba el actor, el hombre de teatro, quizás el mimómano más entusiasta que haya habido nunca, *también como músico*… Y dicho sea de paso, si su teoría fue que «el drama es el fin, y la música sólo el medio», su *práctica* por el contrario fue en todo momento que «la actitud es el fin, y el drama, incluida la música, solamente el medio». La música como medio para aclarar, acentuar e interiorizar los ademanes dramáticos, y lo que en el actor hay de sensual; ¡y el drama wagneriano, mera ocasión para mucha pose interesante! Junto a otros instintos diferentes, Wagner tenía en todas y cada una de sus facetas el instinto de *mando* del gran actor; también como músico, ya se ha dicho. Todo esto se lo aclaré una vez, no sin esfuerzo, a un wagneriano *pur sang*. ¡Claridad y wagnerianos!… para qué decir más. Razones sí habría para añadir «¡pero sea usted un poco honesto consigo mismo! ¡Que no estamos en Bayreuth! Allí sólo se es honrado en masa, como individuo se miente, incluso a uno mismo. Uno se deja a sí mismo en casa cuando se va a Bayreuth, renuncia al derecho de voz y voto propios, al propio gusto, incluso a la gallardía que uno tiene y sostiene frente a Dios y el mundo entero entre sus cuatro paredes. Nadie se lleva al teatro los sentidos más finos de su arte, y menos que nadie el artista que trabaja para el teatro; falta soledad, y la perfección no admite testigos… en el teatro se vuelve uno pueblo, hueste, mujer, fariseo, rebaño votante, patrón, idiota… *wagneriano*: ahí, hasta la más personal de las conciencias se somete a la magia del gran número que todo lo nivela; ahí rige el prójimo, ahí *se vuelve uno*

prójimo…».

«Intermezzo[6]»

Aún diré algo para oídos escogidos: lo que propiamente quiero yo de la música. Que sea honda y serena como una tarde de octubre. Que sea muy suya, desenfrenada y tierna, una dulce mujercita con buen garbo y mala fe… Jamás admitiré que un alemán *pueda* saber qué es la música. Ésos a quienes se llama músicos alemanes, especialmente los más grandes, son *extranjeros*, eslavos, croatas, italianos, holandeses… o judíos; y si no, alemanes de la raza fuerte, alemanes *extintos* como Heinrich Schütz, Bach y Händel. Yo mismo soy aún lo bastante polaco para sacrificar por Chopin el resto de la música: exceptúo, por tres razones, el Idilio de Sigfrido de Wagner; acaso a Liszt, que aventaja a todos en la nobleza de sus acentos orquestales, y por último, todo lo crecido allende los Alpes… *aquende*. No quisiera ver omitido a Rossini, y aún menos a quien es *mi* Sur en la música, mi maestro veneciano Pietro Gasú. Y al decir allende los Alpes, sólo quiero decir en puridad Venecia. Cuando busco otra palabra para decir música, nunca encuentro más que Venecia. No sé distinguir entre música y llanto, ni pensar la dicha, el *Sur*, sin un estremecimiento de temor.

Sobre el puente hacía poco
en noche oscura me hallaba.
De lejos venía el canto:
en gotas de oro brotaba
sobre el terso temblor, se alejaba.
Góndolas, luces, música-
flotaban ebrias, ocaso adentro…

Cuerda mi alma, se cantaba,
tañida de lo invisible,
su secreta barcarola,
en temblores de dicha colorida.
—No sé si alguien la escuchaba[7]…

Wagner como peligro[8]

1

Puede uno hacerse idea clara del propósito que la música moderna persigue con eso que ahora se llama «melodía infinita», término tan rotundo como oscuro, si se figura que entra andando en el mar, poco a poco pierde pie y, finalmente, se entrega a merced de los elementos: debe *nadar*. En la música más antigua, en su vaivén más rápido o más lento, ceremonioso, delicado o fogoso, lo que había que hacer era otra cosa: *bailar*. La medida obligada, el atenerse a unos grados definidos de intensidad y tiempo, forzaban al alma del oyente a una *concentración* sostenida; en el juego entre esa corriente de aire gélido que viene de la reflexión y el aliento caldeado al pasar por el entusiasmo se apoyaba la magia de toda *buena* música. Richard Wagner quería otra clase de movimiento, y desechó lo que fuera hasta entonces presupuesto fisiológico de la música. Nadar, flotar, y ya no andar ni bailar… con eso quizás queda dicho lo decisivo. La «melodía infinita» quiere precisamente romper toda regularidad de medida temporal o de intensidad y, de cuando en cuando, hasta burlarse de ella; su riqueza inventiva está justamente en lo que a un oído más antiguo le suena a paradoja y blasfemia rítmica. De la imitación o el dominio de gusto semejante surgiría para la música un peligro como no cabría pensarlo mayor: la completa degeneración del sentido rítmico, el *caos* en lugar del ritmo… El peligro llega a su punto culminante cuando esa música se apoya cada vez más estrechamente en una mímica y un arte escénico que ninguna ley plástica gobierna, que busca el *efecto* y nada más… Lo *espressivo* a cualquier precio, la música reducida a servidumbre, a la esclavitud de la pose: *eso sí que es el final…*

2[9]

Pero ¡cómo!, ¿es que realmente la primera virtud de una presentación pública puede ser, tal como parecen creer ahora los artistas de la representación musical, lograr en toda circunstancia un *hautrelief* ya insuperable? Aplicado a Mozart, por ejemplo, ¿no es éste el auténtico pecado contra su espíritu, contra el espíritu sereno, soñador, tierno y enamorado de un Mozart que por suerte no era alemán, y en quien lo serio es de una seriedad indulgente y dorada, *no* como la del alemán de pro…? Por no decir del «convidado de piedra»… ¿O creéis que *cualquier* música ha de ser como éste, que tiene que salir de golpe de las paredes y estremecer al espectador hasta la médula? ¡Que sólo así *surte efecto*! Puede, pero ¿en *quién*? En algo en que jamás debe trabajar el artista *distinguido*, ¡en la masa!, ¡en inmaduros, indolentes, enfermizos, idiotas… en *wagnerianos*!

Una música sin porvenir[10]

De todas las artes que crecen del suelo de una determinada cultura, la música es la última en hacer su aparición, quizás por ser la más íntima y en consecuencia la que más tarde llega a sazón: en el otoño y el marchitar de su cultura. Hasta el arte de los maestros flamencos no encontró su acorde último el alma de la Edad Media cristiana; de todas sus artes, su arquitectura sonora es la última en nacer, pero hermana legítima del gótico y de igual rango. Hasta la música de Händel no se dejó oír lo mejor del alma de Lutero y sus afines, ese heroísmo judío que dio a la Reforma un rasgo de grandeza: el Antiguo Testamento vuelto música, *no* el Nuevo. Hasta Mozart no se cambió en moneda contante y *sonante* el Siglo de Oro de Luis XIV, de Racine y Claude Lorrain; hasta Beethoven y Rossini no se puso en canto ese siglo XVIII de ensueños, ideales rotos y dicha *fugaz*. Toda música verdadera y original es canto de cisne. Puede que nuestra última música, tan imponente y tan ávida de imponerse, tan sólo tenga un corto lapso de tiempo por delante: pues ha surgido de una cultura cuyo suelo se hunde rápidamente, de una muy pronto *sepultada*. Una cuyos presupuestos son cierto catolicismo en el sentimiento junto con el gusto por alguna acendrada forma de ser informe, de esas que llaman «nacionales». Que Wagner se apropiara de antiguas leyendas y cantares en que el prejuicio erudito había aprendido a ver lo germánico *par excellence*, algo que hoy nos da risa; que resucitara monstruos escandinavos infundiéndoles esa sed de arrobo sensual e insensibilidad ascética, y en fin, todo su toma y daca de temas y figuras, pasiones y nervios, también expresan con claridad *el espíritu de su música*, suponiendo que ella no sepa hablar como sabe cualquier música, inequívocamente, de sí misma; ya que la música es *mujer*… No hay que dejarse confundir porque momentáneamente vivamos sumidos en una reacción *en el seno* de la reacción. La era de las guerras nacionales y el martirio ultramontano, todo este carácter de *entreacto* que hoy le cuadra a la situación de Europa puede muy bien ayudar a que un arte semejante, como el de Wagner, consiga una gloria repentina, sin que por ello le garantice *futuro* alguno. Tampoco los alemanes lo tienen…

Nosotros, antípodas[11]

Quizás se recuerde, al menos entre mis amigos, que al principio yo me lancé a este mundo moderno con algunos errores y sobrevaloraciones y, en cualquier caso, con *esperanzas*. Quién sabe por qué experiencias personales entendía yo el pesimismo filosófico del siglo XIX como síntoma de una fuerza superior del pensamiento, de una plenitud de vida más victoriosa que la que hallara expresión en

la filosofía de Hume, Kant y Hegel; tomaba yo al conocimiento *trágico* por el más hermoso lujo de nuestra cultura, su derroche más espléndido, distinguido y arriesgado que, aun así, le era *lícito* en razón de su sobreabundancia. De manera similar, me explicaba con razón la música de Wagner como expresión de una potencia dionisíaca del alma, en la que creía oír el terremoto con que una fuerza primordial de la vida, estancada a lo largo de las edades, se abría por fin camino al aire libre sin importarle que todo cuanto hoy se llama cultura pudiera desbaratarse a su paso. Se ve qué es lo que yo malentendía y, a la vez, con qué *obsequiaba* a Wagner y Schopenhauer: conmigo[12]… Vale ver en cada arte y cada filosofía un remedio y un alivio de la vida en auge o en declive: artes y filosofías suponen siempre un dolor y un doliente. Pero hay dos clases de dolientes: unos padecen de *exceso* de vida, y quieren una cultura dionisíaca, así como una visión trágica que penetre la vida y la abarque a un tiempo; los otros padecen de *miseria* vital y exigen del arte y la filosofía paz, silencio y mar en calma, *o bien* embriaguez, espasmo y aturdimiento. Vengarse en la propia vida, ¡he ahí la embriaguez más placentera para tales miserables! A cuya doble necesidad corresponden lo mismo Wagner que Schopenhauer: niegan la vida, la infaman, y así son mis antípodas. El más rico en vida plena, el dios y hombre dionisíaco, no sólo puede concederse la visión de lo más terrible y cuestionable, sino incluso el acto terrible y todo lujo de destrucción, disolución y aniquilación; en él lo malo, lo insensato y lo odioso parecen permitidos, como lo parecen en la naturaleza a resultas de un exceso de fuerzas productivas y regenerativas capaces de crear un jardín exuberante en un desierto. A la inversa, el más doliente y más escaso de vida necesitará más que nadie suavidad, paz y bondad, eso que hoy se llama humanitarismo, así en el pensar como en el obrar, y en lo posible también un dios que en puridad es dios de enfermos, un *salvador*, e igualmente necesitará lógica, la posibilidad de aprehender la existencia en conceptos incluso para los idiotas —los típicos «librepensadores», que al igual que «idealistas» y «almas bellas» son todos unos perfectos *décadents*—, en una palabra, una cálida estrechez de clausura en horizontes de optimismo que aleje el temor y permita *atontarse…* De parecida manera aprendí poco a poco a comprender a Epicuro, todo lo contrario de un griego dionisíaco; y con las mismas, al cristiano, que de hecho sólo es una especie de epicúreo que con su lema «la fe es *bienaventuranza*» lleva el principio del hedonismo *lo más lejos posible*, hasta dejar atrás toda honestidad intelectual… Si en algo aventajo a todos los psicólogos es en que mi mirada es más aguda para esa clase de *inferencia inversa* en la que suelen cometerse la mayoría de los errores, la más difícil e insidiosa: la que retrocede de la obra al autor, del acto al actor, del ideal a quien lo *necesita*, de cada modo de pensar y valorar a la *necesidad* que tras él se impone. Mirando ahora a los artistas de todo género, me sirvo de este criterio capital: ¿qué se ha vuelto creador aquí, el *odio* a la vida o el *exceso* de vida? En Goethe, por ejemplo, el exceso se hizo creador; en Flaubert, el odio: Flaubert, una reedición de Pascal pero en artista, con el juicio por instinto fundado sobre esta base: «Flaubert est toujours

haïssable, l’homme n’est rien, l’œuvre est tout[13]»… Al escribir se torturaba tan enteramente como Pascal al pensar; ambos sentían en una clave que no conoce el egoísmo… «Desprendimiento de sí»: principio de *décadence*, voluntad de acabamiento así en el arte como en la moral.

Dónde tiene su sitio Wagner[14]

Incluso ahora es Francia la sede de la cultura más espiritual y refinada de Europa, la escuela *superior* del gusto: pero hay que saber encontrar esa «Francia del gusto». El *Diario del Norte de Alemania*, por ejemplo, o quienes lo tienen de vocero, ve en los franceses unos «bárbaros»; por mi parte, yo busco el continente *negro* en que se debiera liberar a «los esclavos» por la Alemania del Norte. Quien es parte de *esa* Francia se mantiene oculto: puede que sea un pequeño número el de aquellos en quienes se encarna y vive, hombres que, por añadidura quizás no se tengan sobre las piernas más robustas precisamente; en parte fatalistas, ofuscados y enfermos, en parte amanerados y muelles que *tienen a gala* ser artificiales: pero ellos guardan cuanto hoy queda en el mundo de delicado y superior. En esa Francia del espíritu, que es también la del pesimismo, Schopenhauer está hoy en su casa más de lo que jamás llegó a estarlo en Alemania; su obra capital tiene ya dos traducciones, la segunda excepcional, hasta el punto que ahora prefiero leerlo en francés (Schopenhauer fue *un azar* entre alemanes, como lo soy yo; los alemanes no tienen mano con nosotros, ni en general mano, sino zarpas). Por no hablar de Heinrich Heine, *l’adorable* Heine como lo llaman en París, que ha pasado hace ya tiempo a ser carne y sangre de los líricos franceses con más hondura y más alma. ¡Qué iban a saber hacer cornúpetas alemanes con las *délicatesses* de una naturaleza semejante! Y por fin, en lo que concierne a Richard Wagner: se palpa con las manos, aunque quizás no con puños, que el *suelo* propio de Wagner es París: cuanto más se configure la música francesa conforme a las necesidades de «l’âme moderne», más wagneriana se hará; de hecho ya lo hace bastante. No hay que dejarse inducir a error a este respecto por el mismo Wagner; fue una auténtica maldad por su parte burlarse de París en su agonía de 1871[15]… Pese a todo, en Alemania Wagner es un malentendido: por ejemplo, ¿quién más incapaz de entender algo de Wagner[16] que su joven emperador? No menos cierto sigue siendo, para cualquier conocedor del movimiento de la cultura europea, que el romanticismo francés y Richard Wagner se pertenecen estrechamente. Todos dominados por la literatura hasta en sus ojos y oídos; los primeros artistas de Europa en tener formación *literaria universal*, la mayoría incluso gente que escribe, compone, mezcla y conecta sentidos y artes; fanáticos todos de la *expresión*, grandes descubridores en el reino de lo sublime y también de lo aborrecible y atroz, y aún mayores en el de los efectos, la puesta en escena, el arte del escaparate; todos ellos

talentos que van mucho más lejos que su genio, *virtuosos* de cabo a rabo con inquietantes accesos a cuanto seduce, enreda, trastorna y subyuga, enemigos natos de la lógica y la línea recta, ávidos de lo extraño, lo exótico y lo monstruoso, de cualquier opiáceo de sentidos y entendimiento. En suma, un género de artistas aventurados y temerarios, magníficos y violentos, que vuelan y arrebatan a las alturas, y que habían de enseñarle a *su* siglo, el siglo de las *masas*, el concepto de «artista». Pero *enfermos…*

Wagner, apóstol de la castidad[17]

1

¿Y eso aún es alemán?
¿De un pecho alemán sale ese graznar tan cargante?
¿Es de un cuerpo alemán descarnarse semejante,
tal tenderse curiles las manos desbandadas
y encelar los sentidos incienso en vaharadas?
¿Alemán balbucir, vacilar, caer de bruces,
y ese tintinear empalagoso de cruces?
¿El reojo monjil, las campanas de Ave al vuelo,
y todo ese arrebato fingido allende el cielo?…

¿Eso aún es alemán?
¡Aún estáis a sus puertas, mirad antes que os abra!…
¡*eso que oís es* Roma, tal su fe sin palabra[18]!

2[19]

Sensualidad y castidad no son necesariamente opuestos; todo buen matrimonio, todo verdadero amor de corazón, está más allá de esa oposición. Pero en caso de que efectivamente la haya, por suerte ya no ha de ser necesariamente trágica. Esto debería regir al menos para todos los mortales bien constituidos y de buen ánimo, que distan mucho de cargar sin más su frágil equilibrio entre ángel y *petite bête* en la cuenta de las razones en contra de la existencia; los de mayor finura y claridad, como Hafiz, como Goethe, incluso han visto en ello un aliciente más… Tales contradicciones precisamente tientan a existir… Por otro lado, demasiado bien se entiende que

cuando los infortunados animales de Circe se ven llevados a adorar la castidad sólo vean y *adoren* lo contrario de sí mismos —¡ah, y con qué celo, con qué gruñido tan trágico, puede uno imaginárselo!—; esa contraposición penosa y por completo superflua es la que indiscutiblemente, al final de su vida, aún quería poner en música y llevar a escena Richard Wagner. *¿Y para qué?*, puede preguntar uno con razón.

3[20]

Ahí desde luego no se puede eludir otra cuestión, qué le iba ni le venía a él en esa viril «simplicidad de la tierra», ay, tan poco viril, en ese pobre diablo aprendiz de naturaleza, en ese Parsifal al que acabó haciendo católico por medios insidiosos. Pero ¡cómo!, ¿es que Parsifal se concibió *en serio*? Pues que se hayan hecho *risas* con él no seré yo quien lo discuta, ni Gottfried Keller tampoco… Uno desearía gustoso que el *Parsifal* de Wagner hubiera sido pensado con ánimo jocundo, por así decir, como pieza final y sátira con que Wagner el trágico se quisiera despedir digna y decorosamente de nosotros, de sí mismo y, sobre todo, *de la tragedia*: con una parodia, excesiva y llevada al extremo con toda intención, de lo trágico en sí mismo de la seriedad y miseria terrenales tan temibles en otros tiempos, del ideal ascético en *la más necia de sus formas* antinaturales, finalmente superada. Parsifal es la materia de opereta *par excellence…* ¿Será la secreta sonrisa de superioridad de Wagner sobre sí mismo el triunfo final de su suprema libertad de artista que ya está más allá?… ¿Wagner *riéndose* de sí mismo?… Como decía, a uno le gustaría poder desearlo: pues ¿qué sería *Parsifal tomado en serio*? ¿No será forzoso ver en él lo que en mi contra se ha dicho, «el engendro de un odio enloquecido al conocimiento, al espíritu y a la sensibilidad»? ¿Una blasfemia contra los sentidos y el espíritu en un solo aliento de odio? ¿Apostasía y regreso a enfermizos ideales cristianos y oscurantistas? ¿Y por último, negación y supresión de sí mismo por parte de un artista que hasta entonces había estado en lo contrario con toda la fuerza de su voluntad, en llevar su arte a la mayor elevación de espíritu y sentidos? ¿Y no sólo su arte, también su vida? Recuérdese con qué entusiasmo siguió Wagner en su época los pasos del filósofo Feuerbach. Las palabras de éste acerca de la «sana sensualidad» le sonaron a Wagner a palabras de redención, igual que a muchos alemanes de los años treinta y cuarenta, los que se llamaban a sí mismos los *jóvenes* alemanes. ¿Es que acabó por *cambiar lo aprendido* al respecto?… ¿No parece al menos que al final tenía el propósito de hacer *eso*?… ¿Se enseñoreó de él *el odio a la vida*, como de Flaubert?… Pues el *Parsifal* es una obra de perfidia, de venganza, de secreto envenenamiento, de venganza contra los presupuestos de la vida, una obra *mala*. Predicar castidad queda como instigación a ir contra la naturaleza: yo abomino de cualquiera que no sienta el *Parsifal* como un atentado a la moral[21].

De cómo me aparté de Wagner[22]

1

Ya en el verano de 1876, en plena celebración del primer Festival, dije adiós a Wagner. No soporto la doblez; desde que Wagner estaba en Alemania había ido condescendiendo paso a paso a todo lo que yo despreciaba; incluido el antisemitismo… Y en efecto, aquél era el momento de despedirse: enseguida tuve buena prueba de ello. Richard Wagner, el mayor de los triunfadores en apariencia, en verdad un *décadent* decrépito y desesperado, cayó de repente, destrozado sin remedio, prosternado ante la cruz cristiana… ¿Es que ningún alemán tuvo entonces ojos en la cara ni compasión en su conciencia ante tan espantoso espectáculo? ¿Fui yo el único que *padeció* por Wagner? Basta; el inesperado acontecimiento me trajo un relámpago de claridad sobre el lugar que acababa de abandonar; y también ese estremecimiento que siente cualquiera luego de haber atravesado un peligro gigantesco sin saberlo. Cuando seguí camino solo, temblaba; poco después estaba enfermo, peor aún, *cansado*: cansado de la constante decepción de todo cuanto nos quedaba para entusiasmarnos a nosotros, hombres modernos, de ver tantas fuerzas, trabajos, esperanzas, juventud y amor *derrochados* por doquier; cansado de asco ante la mentira y la relajación de conciencia del idealismo, que aquí se habían alzado una vez más con la victoria sobre uno de los más audaces; cansado, en fin, y no de lo que menos precisamente, del rencor que todo recelo inaplacable trae consigo: el rencor por verme condenado en adelante a desconfiar aún más profundamente, a despreciar más profundamente, a estar más profundamente *solo* que nunca. Pues fuera de Richard Wagner yo no había tenido a nadie, perpetuamente *condenado a*… alemanes[23].

2

En adelante solo, y con serios recelos hacia mí mismo, no sin resquemor tomé partido *contra* mí y *por* todo aquello que me hacía daño y me resultaba duro: así hallé de nuevo el camino a ese audaz pesimismo que es lo contrario de toda mendacidad idealista y, a mi parecer, también el camino *a mí* mismo, a *mi* tarea… a ese algo oculto e imperioso para el que durante largo tiempo no tenemos nombre, hasta que al cabo demuestra ser nuestra tarea; ese tirano que llevamos en nosotros y que se toma su desquite por cada intento que hacemos por despistarlo o eludirle, por cada decisión prematura, por cada empeño en asemejarnos a aquéllos a los que no pertenecemos,

por cada actividad, aun la más honrosa, que nos desvíe de nuestro asunto capital, y hasta por cada virtud que pretenda protegernos del rigor de la responsabilidad más propia. A cada ocasión, la enfermedad es la respuesta cuando queremos dudar del derecho a *nuestra* tarea, cuando empezamos a ponérnosla más fácil en algún aspecto. ¡Raro y terrible a un tiempo! ¡Es lo que nos *alivia* lo que hemos de expiar con más dureza! Y si después queremos recobrar la salud, no nos queda elección: hemos de apechar con cargas *más pesadas* de las que hasta entonces nos oprimieran…

El psicólogo toma la palabra

1[24]

Cuanto más se fija en casos y hombres escogidos alguien que sea psicólogo y adivino nato e irremediable de las almas, tanto más crece el peligro de que le ahogue la compasión. Dureza y serenidad le son más *necesarias* que a cualquier otro. Pues cuando se trata de hombres superiores, corrupción y envilecimiento son la regla: y es horroroso tener siempre ante los ojos una regla semejante. El multiplicado suplicio del psicólogo que ha descubierto esa perdición, el de quienquiera que a lo largo de la historia descubriera un día, para volver luego a descubrirlo *casi* siempre una y otra vez, lo «irremediable» que el hombre superior lleva dentro, ese eterno «¡demasiado tarde!» en todos los sentidos… tal suplicio puede llegar a ser causa de que un día él mismo *se corrompa*. Se advierte casi en cualquier psicólogo una delatora propensión al trato con hombres corrientes y de vida ordenada: con lo que delata que sigue necesitando «remedio», que utiliza alguna clase de fuga y olvido para alejarse de lo que su perspicacia y sus disecciones, su *oficio*, han llevado a su conciencia. El horror a la memoria es su rasgo peculiar. Es fácil que ante juicios ajenos enmudezca, que con rostro imperturbable escuche cómo se honra, admira, ama y explica allí donde él ha *visto*; o que esconda incluso ese enmudecimiento suscribiendo expresamente alguna opinión superficial. Quizás la paradoja de su situación cale tan hondo en lo aterrador que donde él aprendiera *la mayor compasión* junto al *mayor desprecio* aprendan los «doctos» la mayor veneración… Y quién sabe si no será esto precisamente lo que se dio en todos los grandes… que se adorara a un dios y fuera sólo una pobre bestia de sacrificio… El *éxito* fue siempre el mayor embustero; y en la *obra*, en la *acción*, también hay éxito… El gran estadista, el conquistador, el descubridor, se disfrazan y se esconden en sus creaciones hasta hacerse irreconocibles; sólo la obra del artista o del filósofo llega a inventar a quien la hizo, a quien *debe* haberla hecho… Los «grandes hombres» a quienes se honra resultan ser

luego pequeñas fábulas, y malas; en el mundo de los valores históricos *impera* la falsa moneda…

2[25]

Por ejemplo, esos grandes poetas, Byron, Musset, Poe, Leopardi, Kleist, Gógol —no me atrevo a dar nombres más grandes, pero en ellos pienso—, tal como son y han de ser a partir de ahí: hombres del momento, sensuales, absurdos, ya no dobles, sino múltiples, de fiar y desconfiar fácil y repentino; con unas almas en que habitualmente se esconderá un desgarro; que a menudo se toman venganza en sus obras de una íntima tacha; que a menudo buscan en sus altos vuelos olvido de una memoria demasiado fiel, idealistas vecinos al *fango*: ¡qué martirio esos grandes artistas y, en general, los llamados hombres superiores, para quien ha llegado a descubrir lo que son!… Todos somos portavoces de lo mediocre… Se comprende que sea precisamente de la mujer, clarividente en el mundo del dolor, y por desgracia también ansiosa por remediar y proteger mucho más allá de lo que dan sus fuerzas, de quien reciben *aquéllos* tan fácilmente esas erupciones de una compasión sin límites que las multitudes, sobre todo de *adoradores*, cargan con el sambenito de interpretaciones impertinentes y halagadoras para ellas… Una compasión que, por lo regular, se engaña acerca de sus fuerzas: la mujer quisiera creer que el amor *todo* lo puede, ésa es su *superstición* específica. Quien conoce el corazón, ay, adivina qué pobre, desvalido, presuntuoso y dado a errar es el amor, aun el más profundo… cómo, más que proteger, *destruye*…

3[26]

El hastío y la altivez de espíritu de cualquier hombre que haya sufrido profundamente —y *cuán* hondo puede sufrir alguien casi basta para definir su rango—, esa estremecedora certeza que le impregna y colorea, la de *saber* por su sufrimiento *más* de lo que pudieran saber nunca los más sabios y juiciosos, la de que alguna vez fue conocido y tuvo su hogar en muchos mundos distantes y sobrecogedores de los que «*vosotros* nada sabéis»… esa altivez espiritual que calla, ese orgullo del escogido del conocimiento, del «iniciado» y poco menos que sacrificado, tiene necesidad de toda clase de disfraces para protegerse del contacto de manos importunas y compasivas y, en general, de todo lo que no se le asemeje en dolor. El hondo sufrir hace a alguien distinguido: lo separa. Una de las formas más refinadas de disfraz es el epicureísmo y un cierto atrevimiento del gusto del que en

adelante se hace gala, uno que se toma el dolor a la ligera y se pone en guardia ante todo cuanto sea triste y profundo. Hay «hombres serenos» que se sirven de la serenidad porque gracias a ella se los malinterpreta: *quieren* ser malentendidos. Hay «espíritus científicos» que se sirven de la ciencia porque les da un aspecto sereno, y porque la cientificidad lleva a concluir que se trata de un hombre superficial: *quieren* inducir a una conclusión errada… Hay espíritus libres e insolentes que quisiera [n] esconder y desmentir que en el fondo son corazones irremediablemente rotos, el caso de Hamlet: y entonces hasta la misma locura puede ser máscara para una desventurada sabiduría *demasiado cierta*.

Epílogo

1[27]

A menudo me he preguntado si no le debo a los años más difíciles de mi vida más que a cualquiera de los otros. Conforme a lo que me enseña mi naturaleza más honda, lo que se da necesariamente también es lo útil, contemplado desde lo alto y en la perspectiva de una economía *superior*, no sólo se debe soportar, debe *amarse… Amor fati*: he ahí mi naturaleza más íntima. Y en lo que atañe a mi larga dolencia, ¿no le debo agradecer indeciblemente más que a mi salud? Le debo una salud *superior*, ¡una que se fortalece con cuanto no la mata! *Le debo también mi filosofía…* Sólo el gran dolor es libertador definitivo del espíritu, maestro de la *gran sospecha* que de cada U hace una X, una genuina y auténtica X, es decir, la *penúltima* de las letras que preceden a la última[28]… Sólo el gran dolor, ese largo dolor lento en que nos vamos quemando como en leña verde, ese que se toma su tiempo, nos fuerza a los filósofos a descender a nuestra última hondura y deshacernos de toda clase de confianza, benevolencia, encubrimiento, delicadeza y medias tintas en que acaso pusiéramos antes nuestra humanidad. Dudo de que semejante dolor «mejore»: pero sé que nos *ahonda…* Ya sea que aprendamos a oponerle orgullo y sarcasmo, fuerza de voluntad, y el caso se asemeja entonces al de aquel indio que, por mal suplicio que se le diera, se resarcía en sus torturadores con su lengua maligna; sea que ante el dolor nos retiremos a esa nada del sordo, mudo e inerte desprenderse, olvidarse, extinguirse: de tan prolongados y peligrosos ejercicios de dominio de sí sale uno hecho otro hombre, con unos cuantos interrogantes *más* y, sobre todo, con la *voluntad de* hacer en adelante preguntas más profundas, más duras y rigurosas, más maliciosas y tranquilas que cuantas se hicieran alguna vez sobre la tierra. Ahí se queda la confianza en la vida; la vida misma se ha vuelto *problema*. ¡Y no se vaya a creer que con ello se

vuelve uno necesariamente un aguafiestas, ni un mochuelo de mal agüero! Incluso amar la vida es aún posible: sólo que amar *es de otro modo…* Es el amor a una mujer dudosa…

2[29]

Lo más raro de todo es una cosa: que después uno tiene un gusto distinto, un *segundo* gusto. De abismos semejantes, incluso de los abismos de la *gran sospecha*, se vuelve renacido, mudada la piel, sensible a las cosquillas, malicioso, más fino el gusto para las alegrías, más delicada la lengua para lo bueno, más voluptuosos los sentidos, con una inocencia segunda, y más peligrosa, en las alegrías, más ingenuo y a la par cien veces más refinado que nunca. Moraleja: no se es impunemente el espíritu más hondo que vieran los siglos; ni tampoco *sin recompensa…* Ahora mismo voy a dar una prueba[30].

¡Ah!, ¡cómo repele en adelante el placer, eso tosco y fosco y sofocante que entienden por placer los complacientes vividores, las «gentes educadas», nuestros ricos y nuestros gobernantes! ¡Qué maliciosamente oímos en adelante el chundachunda de la feria en que ese ser humano y urbano «cultivado» permite que le fuercen a los libros, a la música y al arte, para alcanzar «placeres espirituales» con el auxilio de licores espirituosos! ¡Cómo nos ofende los oídos el griterío teatral de las pasiones, y qué ajenos se han vuelto a nuestro gusto esa excitación y esos enredos de los sentidos, tan románticos, que tanto gustan a la plebe educada, junto con todas sus aspiraciones a elevaciones, sublimidades y embrollos! ¡No, si los que vivimos convalecientes aún necesitamos arte, es uno *distinto*; uno burlón, ligero, fugaz, divinamente imperturbable, divinamente artificioso, que arda pura llama en cielo sin nubes! Y, sobre todo, ¡un arte para artistas, *sólo para artistas*! ¡Nosotros entendemos mejor, después de todo, qué es necesario antes de nada: serenidad, *toda clase de* serenidad, amigos míos!… ¡Nosotros, los que sabemos, ahora sabemos algo demasiado bien!: ¡ah, y cómo aprendemos a *no* saber desde ahora, a olvidar bien olvidado, como artistas!… Y en lo que concierne a nuestro porvenir: difícilmente se nos volverá a encontrar siguiendo los pasos de esos jovencitos egipcios que en la noche hacen de los templos lugares inseguros, abrazan columnas esculpidas por arrancarles los velos, y quieren descubrir y sacar a la luz todo cuanto por buenas razones se mantiene oculto. No, ese mal gusto, esa voluntad de verdad, de verdad «a cualquier precio», esa locura juvenil de amor a la verdad… nos los han quitado: demasiado hemos pasado, somos demasiado serios, voluptuosos, curtidos y *profundos* para eso… No creemos ya en que la verdad siga siéndolo al quitarle los *velos*; hemos vivido demasiado para creerlo… Hoy es para nosotros cuestión de decoro no querer ver todo al desnudo, asistir a todo, ni «conocer» ni entender todo. «Tout comprendre,

c'est tout mépriser…»[31] «¿Es verdad que el buen Dios está en todas partes? —preguntaba una niña a su madre—… ¡pues me parece indecente!»: ¡todo un aviso a los filósofos! Se debería honrar más a ese *pudor* con que la naturaleza se ha escondido tras enigmas e incertidumbres de colores. ¿Será que la naturaleza es una mujer que tiene motivos *para no dejar ver sus motivos*?… ¿Que su nombre es *Baubo,* por hablar en griego?… ¡Ah, esos griegos!, ¡ésos sí que sabían *vivir*! ¡Para eso hace falta quedarse plantado con gallardía en la superficie, en los pliegues, en la piel, adorar la apariencia, creer en formas, sonidos y palabras, en *el Olimpo entero de la apariencia*! Esos griegos eran superficiales… *por profundos*. ¿Y no volvemos justamente a eso nosotros, aventureros del espíritu que hemos ascendido a las cimas más altas y peligrosas del pensamiento presente, que desde allí hemos *mirado abajo* y hemos visto? ¿No somos, justamente en eso… griegos? ¿Adoradores de las formas, los sonidos, las palabras? ¿Precisamente en eso… *artistas*?…

De la pobreza del más rico[32]

Diez años ya.
Ni gota me tocó,
ni húmeda brisa o rocío de amor:
—tierra sin lluvia…
Hoy ruego al saber mío
que no se haga mezquino en este yermo:
desborda tú también, sé tú rocío,
sé lluvia del desierto amarillento.

Un día dije ¡nubes,
marchad de mis montañas!,
dije un día «¡más luz!» a las tinieblas.
Con engaños las atraigo hoy para que vengan,
¡que me envuelvan en sombra vuestros pechos,
vacas de lo alto,
—quiero ordeñaros!
Tibia leche de saber, de amor dulce rocío
corra yo sobre la tierra.

¡Lejos, verdades
de hosca mirada!
¡No quiero en mis montañas
ninguna verdad agria de impaciencia!
Que en sonrisas dorada
se me acerca hoy la verdad,
a soles endulzada, madura brasa de amor:
del árbol sólo cojo verdad que esté en sazón.

Tiendo al azar la mano,
y a sus reclamos,
astuto para guiarle
como a un niño, y más listo que él para engañarle.
Hoy yo quiero acoger, hospitalario,
lo que no es bienvenido,
huraño ni siquiera con el mismo destino:
—Zaratustra no es erizo.

Mi alma aún no saciada
de su lengua ha gustado
ya todo lo que es malo y lo que es bueno,
sumida en cada abismo que ha encontrado.
Mas un corcho aún semeja,
que a flote siempre sale y en un juego engañoso
irisa como aceite a mar oscuro:
por ella se me llama a mí dichoso.

Pues ¿quiénes para mí son padre y madre?
¿No es un príncipe uno, Lo Superfluo,
y otra La Sonrisa callada y justa?
¿No me ha engendrado a mí su matrimonio,
bestia de enigmas,
de luz demonio,
derroche de saberes, Zaratustra?

Hoy de ternura enfermo,
viento de deshielo,
sentado Zaratustra aguarda en su montaña:
hoy ya hervido
dulce en su jugo,
a los pies *de su cumbre,*
a los pies *de sus hielos,*
feliz, cansado,
séptimo día de su creación.

—¡Silencio!
Sobre mí, una verdad
como una nube
me alcanza con sus rayos invisibles.
Por amplias gradas despacio
desciende su dicha a mí:
¡verdad amada, ven, sí!

—¡Silencio!
¡Es mi *verdad!*
En sus ojos vacilantes,
en el raso tembloroso
de su mirar hieren niñas
maliciosas, adorables…
El fondo *de mi dicha lo descubre,*
y me *descubre ¡ay! a mí: ¿qué urde?*

Púrpura asoma un dragón
del abismo de sus niñas.

—¡*Mi verdad va a* hablar! *¡Silencio!*

¡Ay de ti, ay, Zaratustra!
Pareces alguien que hubiera
tragado todo su oro:
¡aun las entrañas te han de sacar fuera!…

¡Tú, el demasiado rico,
demasiado has corrompido!
¡A demasiados vuelves envidiosos,
a demasiados traes a la pobreza!…
Tu luz incluso a mí me deja en sombra,
frío me das, ¡vete con tu riqueza,
lejos del sol tuyo, oh, Zaratustra!

Quisieras desprenderte, dar cuanto te sobra,
¡y si algo sobra aquí eres tú mismo!
Sé astuto como eres rico,
¡despréndete primero de ti*, oh, Zaratustra*!

Diez años ya,
¿y no te tocó una gota?,
¿ni una húmeda brisa de amor, ni un rocío?
¿Pero quién te iba a querer
a ti, el demasiado rico?
Tú agostas con tu dicha lo que tocas,
de amor lo agotas,
—*tierra* sin lluvia.

Ninguno te da ya gracias.
Pero tú en cambio a cualquiera
que de ti tome:
en eso te reconozco,
tú, el demasiado rico,
¡tú, el más pobre *de todos los ricos!*

Sacrificado a tu riqueza, te atormenta.
Despréndete ya de ti,
no te guardes, no te quieras:
en todo tiempo te doblega el gran tormento,
suplicio del granero y el corazón repletos.

Mas nadie te da ya gracias…

¡Sé más pobre,
sabio necio!,
si es que quieres ser amado.
Sólo se ama a los que sufren,
sólo se da amor a los hambrientos:
¡despréndete primero de ti, *oh, Zaratustra*!

—Yo soy tu verdad…

Apéndice

La música[33]

No es posible concebir el espíritu, la esencia de la música, sin relacionarla directamente con el *amor*, que es el alma del divino arte. Sin el *amor* no podría existir en absoluto.

La música es una mujer.

La naturaleza de la mujer es *amor*, pero este amor no puede ser otro que el que concibe, el que durante esta concepción se entrega por completo.

La mujer no alcanza su definitiva individualidad hasta el momento en que se entrega. Es la ondina murmurante que pasa atravesando las olas de su elemento, sin alma, hasta el momento en que la recibe con el amor de un hombre…

La mujer, tal como yo la entiendo, ama sin condición porque le es necesario el amor…

El corazón tiene su modo de expresión en el *sonido*, tiene en la música su lenguaje artístico y reflexivo. La música es el amor del corazón en la plenitud de su fuerza; el amor que ennoblece la voluptuosidad, que humaniza el pensamiento abstracto. Es la más sobrehumana de todas las artes, segunda manifestación del mundo, revelación por el sonido del inconquistable misterio de la existencia.

Creo en Dios, en Mozart y en Beethoven; creo también en sus discípulos y en sus apóstoles; creo en la santidad de la esencia y de la verdad del arte uno e indivisible…; creo en que el arte es de origen divino y que vive en el corazón de todos los hombres iluminados por el celeste resplandor; creo en que después de haber saboreado las delicias de este gran arte y de habérsele entregado fatalmente, jamás se puede renegar de él; creo en que todos, por su intermediación, pueden alcanzar la santidad.

Creo en un juicio final, en el que serán condenados a terribles penas todos aquellos que en este mundo hayan osado traficar con el arte sublime y casto; todos los que lo hayan prostituido o degradado con la bajeza de sus sentimientos, con la vil codicia, con la infame concupiscencia de los goces materiales. Y, por el contrario, creo que los discípulos fieles del gran arte serán glorificados y que envueltos en un celeste *tisú* de rayos, de perfumes, de acordes melodiosos, volverán a través de la eternidad al seno de la divina madre de toda la armonía.

La música, cualquiera que sea la aplicación que se le dé, cualquiera que sea la asociación a que se le destine, no puede dejar de ser el arte por excelencia, el arte redentor.

Tal es su esencia; lo que en las otras artes no es más que un esbozo, se convierte en ella en inalterable certidumbre, en la realidad más inmediata, más positiva.

Hace testigos de esta afirmación al espectador de la más grosera danza, al auditor

de la copla más vulgar; la música con que se las acompaña, en tanto que sea seria y no tenga intención de caricaturizar, ennoblece aquella danza y aquel verso; en efecto, en virtud de esa *seriedad* que le es propia, adquiere una naturaleza tan casta, tan maravillosa, que transfigura todo lo que toca.

La popularidad de todo punto extraordinaria que ha adquirido el divino arte en nuestra época; el interés en producir géneros musicales más profundos, interés que va siendo cada vez mayor, creciendo y propagándose en todas las clases de la sociedad; el deseo cada día más marcado de reservar a la enseñanza musical un lugar preferente en la educación; todos estos hechos claros, evidentes, incontestables, demuestran dos cosas: lo justa que es la apreciación de que la evolución moderna de la música ha correspondido a una necesidad profunda, íntima, de la humanidad; y además que la música, por incomprensible que sea su lenguaje, según las reglas de la lógica, debe encerrar en sí misma para su comprensión una fuerza necesariamente más convincente que la contenida en aquellas reglas.

La *moda* ha influido en el arte. Por lejos que dirijamos la mirada, no podremos dejar de ver que su tiranía nos gobierna. Pero tras de este *mundo* de la moda, y simultáneamente, ha nacido otro *mundo*. Del mismo modo que surgió el cristianismo de las profundidades de la civilización romana universal, ha nacido la música de entre el caos de la civilización moderna. Uno y otra nos enseñan: «nuestro reino no es de este mundo». Es decir: «Venimos de lo alto; vosotros de fuera, como extraños; nosotros procedemos de lo substancial, vosotros de lo aparente».

Que cada uno practique en sí mismo la experiencia, ¿todo ese mundo moderno de las apariencias, que le rodea por todas partes, a su pesar, en un círculo infranqueable, no parece abismarse en el vacío, en la nada, al sentir los primeros acordes de una de las divinas sinfonías de Beethoven? En un salón de conciertos de los que hoy existen (en el que los zuavos y los turcos se encontrarían a sus anchas seguramente), ¿cómo se podría escuchar con algún recogimiento semejante música, si el mundo visible que nos rodea no desapareciese a nuestros ojos?

Tal es el efecto de la música, mirándola bajo el aspecto serio en lo que se refiere al conjunto de nuestra moderna civilización: la música la ha anulado, como la luz del día eclipsa el resplandor de una lámpara.

Es difícil representar claramente de qué manera, en el pasado, la música ejercía su influencia especial. Hay que suponer que la música de los helenos era profundamente objetiva y formaba un todo unido con las leyes de perfectibilidad de este pueblo. Los números de Pitágoras no son, seguramente, inteligibles de un modo claro más que con el auxilio de la música; el arquitecto edificaba según las reglas de la *eurythmia*; el estatuario concebía la forma humana con arreglo a las leyes de la armonía; la fonética hacía del poeta un cantor, y el drama nacido de la melopea del corazón se proyectaba sobre la escena.

Por todas partes se observa la ley exterior rigiendo el mundo de los fenómenos,

determinado por la ley subjetiva, ley que no puede concebirse de otro modo que como precedente de la misma esencialidad de la música; vemos el estado verdaderamente antiguo, el estado dorio, en el que Platón trató de afirmar la concepción por medio de la filosofía; la organización militar, la estrategia, el ataque mismo, obedecían con la misma inflexibilidad que la danza a las leyes de la música.

Pero el paraíso se perdió; se agotó la corriente original de la actividad del mundo… Este mundo continúa moviéndose como una bola de billar después de haber recibido el impulso; el carro triunfal continúa rodando y en el espacio prosigue el raudo torbellino de su marcha, pero en sus ruedas no hay un ser que regule el movimiento, avivándolo, porque llegado el momento de ir disminuyendo su velocidad necesita un algo, un renacimiento de aquel ser, una resurrección del alma del mundo.

El espíritu del cristianismo hizo volver a la vida el alma de la música y con ésta se iluminó la mirada del pintor italiano, exaltando la agudeza visual y haciendo que penetrase con la vista más allá de la apariencia de las cosas, hasta su alma, hasta este ideal del cristianismo, que por otra parte se corrompía en la Iglesia. Casi todos estos grandes pintores amaban y practicaban la música, y cuando nos abismamos en la contemplación de sus santos y de sus mártires, es el espíritu de la música el que nos hace olvidar la realidad *visible*.

Pero llegó el reinado de la moda, y de la misma manera que el espíritu de la Iglesia pasó a manos de los jesuitas y decayó bajo su disciplina artificial, así la música, corriendo igual suerte que las artes plásticas, degeneró en un arte ficticio y sin alma.

Al estudiar a nuestro gran Beethoven, veremos el maravilloso progreso de la melodía emancipándose del despotismo de la moda; demostraremos que este genio, al emplear de un modo genuinamente personal los elementos *sustraídos con gran trabajo por notables predecesores a la influencia de la moda*, ha restituido a la melodía su tipo eternalmente auténtico, y a la música, al propio tiempo su alma inmortal.

La música ha sido mi ángel bueno; me ha servido de salvaguardia durante mi vida de artista, y en realidad también para formar mi temperamento artístico, a partir de una época en que mi sentimiento indignado se revelaba de un modo cada vez más preciso, más determinado, contra la mixtificación del arte.

Si este sentimiento de indignación no me ha arrastrado fuera de los dominios del arte; si he permanecido extraño a los juicios del literato, del crítico o del matemático político de nuestros días, negador del arte y calculador en socialismo, si, por el contrario, mis disposiciones subversivas me han incitado y predispuesto a hacer profesión de fe artística, es únicamente a la música a quien debo agradecérselo.

Por eso la llamo mi ángel bueno. Este ángel no ha descendido para mí del cielo, lo he encontrado en el fondo de las edades, *reluciente del sudor secular del humano*

genio; con su mano infalible y luminosa no desfloró siquiera un solo cabello de mi cabeza; fue en la ardiente noche de mi corazón, presa de vehementes deseos, donde eligió su morada e impulsando su fuerza creadora la hizo salir a la luz del mundo para afrontarla al fin cara a cara.

No puedo concebir la esencia de la música de otro modo que residiendo en el amor. Ya me sentía poseído de su potencia sagrada, cuando noté a mi alrededor, a medida que mi mirada fija en la vida humana ganaba en penetración, un formalismo que era inútil criticar, puesto que a través de él y oculto bajo las apariencias, reconocía, gracias a la facultad de sensibilidad y simpatía, la necesidad de amar sometida al mismo yugo de este frío formalismo.

Tan sólo el que experimenta la necesidad de amar puede reconocerla en otro; entregado por completo a la música, mi capacidad de emoción artística me puso en condiciones de reconocer también esta necesidad en el mundo del arte; en todas partes donde el repugnante contacto del formalismo exterior de este mundo atentaba a mi propia facultad de amar; en todas partes donde este mismo razonamiento despertase mi propia necesidad de amar y la impulsase a la acción.

Ejemplo notable de ello nos lo da nuestro gran poeta [Goethe]. Analizando bien las dos grandes corrientes que atraviesan su vida, las dos concepciones fundamentales de su obra, se encuentra uno dispuesto a darse cuenta, lo más exactamente posible, del problema presentado a este espíritu libre, desde el principio de su incomparable carrera poética.

Sabido es que la concepción de su *Fausto* y de su *Wilhelm Meister* coincide por completo con la época del primer florecimiento, del primer desbordamiento de su genio poético. El profundo ardor del pensamiento de que estaba poseído le impulsó desde un principio a realizar sus ideas sobre el *Fausto*; después, como si se ausentase de la excesiva riqueza de su creación, apartó su vista de este plan grandioso, y para tratar el problema recurrió en *Wilhelm Meister* a una forma más sencilla, más burguesa.

Esta novela fue escrita en la madurez de su edad viril, en lenguaje fácil, estilo corriente. Su héroe, hijo de un burgués alemán, se propone un ideal accesible y agradable; para alcanzarlo atraviesa el mundo del teatro, pasa por la sociedad aristocrática y cae al fin en poder de un cosmopolitismo utilitario. Un buen genio le ha permanecido adicto y fiel, pero sólo lo ha comprendido de un modo superficial: Wilhelm Meister conocía a Mignon del mismo modo que Goethe comprendía entonces la música.

El poeta nos inspira la convicción íntima y clara de que Mignon era la víctima de un crimen horrible, pero esto no le impide distraer a su héroe de esta misma idea y rodearle de una atmósfera de paz, exenta de toda violencia, de toda excentricidad trágica, hasta el momento en que lo cree llegado con seguridad al término de su completo perfeccionamiento. Nos lo muestra, asimismo, recreándose en su galería de cuadros. A la muerte de Mignon se oyen los acordes de una música. Más tarde esta

música fue formalmente compuesta por Robert Schumann.

Parece que en Schiller produjo gran indignación el último libro de Wilhelm Meister, pero no trató de buscar un medio para sacar a su gran amigo de aquel singular error, tanto más cuanto que él tenía razones para suponer que Goethe, el propio padre de Mignon, el poeta que acababa de evocar con esta figura todo un nuevo y maravilloso mundo, había sufrido en lo más profundo de su ser una distracción, que no pudo evitar su amigo de ningún modo.

Goethe únicamente podía despertarse a sí mismo de aquel ensueño y… se despertó al fin: en efecto, en las postrimerías de su vida terminó su *Fausto*.

Aquello que vivía en él, aquel germen adormecido concentrólo entonces en un prototipo de completa belleza: es la misma Helena del antiguo ideal, llena de fuerza y de vida, a la que sus sortilegios obligan a subir del reino de las sombras para desposarla con *Fausto*.

Pero una sombra no puede materializarse; se evapora en una bella nube que se aleja cerniéndose en el espacio, mientras Fausto la sigue con su mirada, en un éxtasis de reflexiva melancolía, exenta de dolor…

Sólo Margarita ha podido redimir a Fausto, aquella que fue su víctima precoz, la que vivió siempre y para siempre en lo más profundo del alma de Fausto sin saberlo; Margarita le alargó su mano para conducirlo al mundo de los bienaventurados.

Y si se nos permite buscar en la obra profunda del poeta un significado apropiado a nuestro objeto, creemos encontrar en el verso

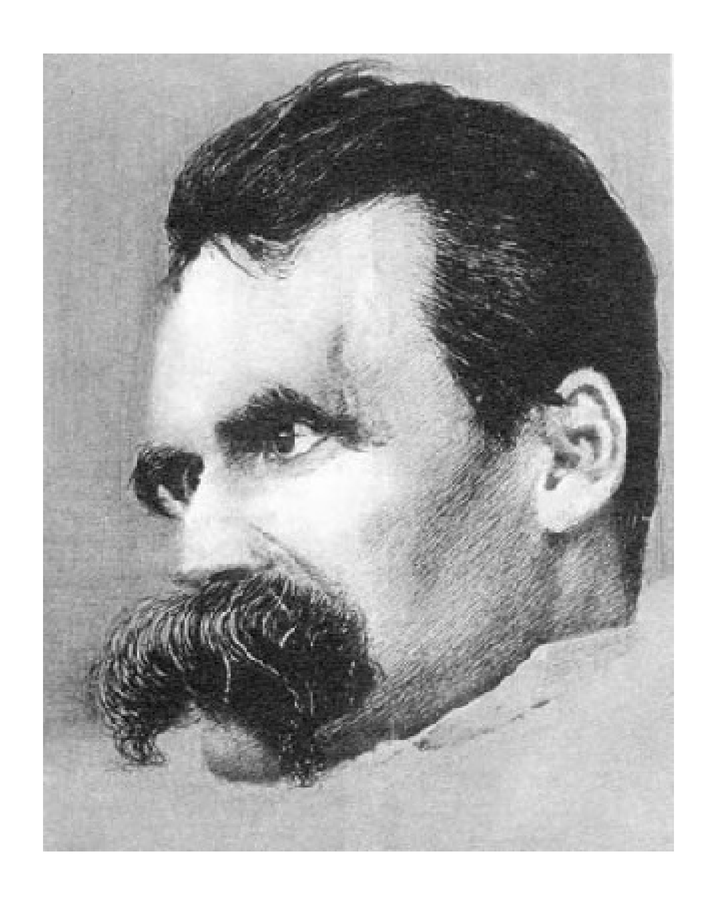
Todo lo que sucede no es más que un símbolo

el espíritu, la esencialidad de las artes plásticas, a las que Goethe dedica su esfuerzo con tan constante predilección: mientras que en el verso

El eterno femenino nos conduce al cielo

creemos reconocer el espíritu de la música, que después de haber elevado su vuelo desde lo más profundo del alma del poeta, se cierne ahora sobre su cabeza para guiarle por el camino de la Redención.

Richard Wagner



FRIEDRICH WILHEM NIETZSCHE (Röcken, cerca de Lützen, 15 de octubre de 1844-Weimar, 25 de agosto de 1900). Filósofo, poeta, músico y filólogo alemán, considerado uno de los pensadores contemporáneos más influyentes del siglo XIX.

Realizó una crítica exhaustiva de la cultura, la religión y la filosofía occidental, mediante la deconstrucción de los conceptos que las integran, basada en el análisis de las actitudes morales (positivas y negativas) hacia la vida. Este trabajo afectó profundamente a generaciones posteriores de teólogos, antropólogos, filósofos, sociólogos, psicólogos, poetas, novelistas y dramaturgos.

Meditó sobre las consecuencias del triunfo del secularismo de la Ilustración, expresada en su observación «*Dios ha muerto*», de una manera que determinó la agenda de muchos de los intelectuales más célebres después de su muerte.

Si bien hay quienes sostienen que la característica definitoria de Nietzsche no es tanto la temática que trataba sino el estilo y la sutileza con que lo hacía, fue un autor que introdujo, como ningún otro, una cosmovisión que ha reorganizado el pensamiento del siglo XX, en autores tales como Martin Heidegger, Michel Foucault, Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Gianni Vattimo o Michel Onfray, entre otros.

Nietzsche recibió amplio reconocimiento durante la segunda mitad del siglo XX como una figura significativa en la filosofía moderna. Su influencia fue particularmente notoria en los filósofos existencialistas, críticos, fenomenológicos, postestructuralistas y postmodernos, y en la sociología de Max Weber. Es considerado uno de los tres «Maestros de la sospecha» (según la conocida expresión

de Paul Ricoeur), junto a Karl Marx y Sigmund Freud.

Notas

[1] No nos han llegado de *El caso Wagner* ninguno de los dos manuscritos que sucesivamente preparó Nietzsche para la imprenta, ni tampoco las pruebas. Sólo de dos añadidos de última hora, señalados en nuestra *Nota* al Epílogo, se conserva en la biblioteca de la Universidad de Basilea, sección de manuscritos, el folio aparte en que Nietzsche los escribiera para enviarlos a Naumann. Procede del legado de Paul Lauterbach, editor de *El Único y su propiedad* de Max Stirner. Lauterbach pertenecía a los círculos de amistades de Peter Gast y Gustav Naumann (sobrino del editor de Nietzsche, comentador del *Zaratustra* y uno de los enemigos «de primera hora» de Elisabeth Förster-Nietzsche). Según se desprende de una anotación suya en ese folio, lo obtuvo «como regalo» de Peter Gast en 1892. Por idéntica vía —«donaciones» de Gast a admiradores de Nietzsche— fueron a perderse otros manuscritos, como el manuscrito para imprenta de *El caso Wagner* precisamente. Nietzsche y Gast corrigieron las pruebas entre finales de julio y finales de agosto de 1888. También escribió Nietzsche el texto para un anuncio en el *Buchhändler-Börsenblatt*, cuya primera redacción se encuentra en W II, 7, 73. «*El caso Wagner. Un problema para melómanos*, de F. N. Con este título aparece en mi editorial un genial *panfleto* contra Wagner que suscitará las más vivas discusiones lo mismo entre sus amigos que entre sus enemigos. El profesor Nietzsche, al que cualquiera concederá ser el más profundo conocedor del movimiento wagneriano, coge aquí por los cuernos el *problema de valores* implicado en este movimiento; y demuestra que éste los *tiene*. La refutación de Wagner que ofrece este texto no es meramente estética, sino ante todo fisiológica. Nietzsche considera a Wagner como una enfermedad, un peligro público». A este respecto, Nietzsche escribía a su editor a mediados de agosto: «El pequeño esbozo para el anuncio, como es natural, puede modificarse en cualquier sentido y en *cualquiera de sus palabras*. Quizás no sea de su agrado la expresión “genial *panfleto*”, o la historia de los “cuernos”: *le ruego que actúe a su entera discreción*: carezco de toda experiencia en cuestión de lo que está admitido y es *útil*». Poco antes de mediados de septiembre salía: «*El caso Wagner/ Un problema para melómanos*/ Por/ Friedrich Nietzsche/ Leipzig/ Edición de C. G. Naumann/ 1888». <<

[2] [NT. Es usual traducir en este título *Musikanten* por «amantes de la música».

El término alemán excluye a los «músicos» en tanto compositores de música y generalmente a los intérpretes de orquestas «serias». Se emplea para los ejecutantes callejeros o de banda, así como para «musicastros», pero también para alguien que «lleva la música en el cuerpo» o está «poseído por la pasión de la música». Como es más frecuente que los apasionados lleguen a ser amantes o ejecutantes que lo contrario, opto por esta traducción]. <<

[3] *Dar la espalda… ¡Una larga historia! En* W II, 7, 70, junto a dos textos preparatorios de este pasaje, se encuentran dos breves anotaciones. La primera, respecto al contenido: «decir adiós a Wagner —crecido en inextricable ligazón con el wagnerismo—»; la segunda, respecto al estilo: «oscuro, lleno de múltiples sentidos, de presentimientos». Indicaciones análogas acerca del estilo de los doce parágrafos se encuentran en el esquema de la página 88 de ese mismo cuaderno. <<

[4] Cfr. *Ecce homo*, «Por qué soy tan sabio», parágrafo 2, al comienzo. <<

[5] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 212. <<

[6] Cfr. Horacio, *Sátiras* I, 1, 24: *Quamquam ridentem dicere verum quid vetat?* [NT. «Si bien, ¿qué prohíbe decir la verdad riendo?» Nietzsche juega con *verum y severum*: «decir riendo algo serio…»]. <<

[7] En W II, 6, 38, se encuentra un texto que anticipa este pasaje, al que precede en la misma página esta nota: «*Sobre el efecto de la música de Wagner*. Una música que no hace respirar a su ritmo al escucharla no es sana. Cuando la música entra con serenidad divina, también nuestros músculos están de fiesta: nos volvemos más robustos, y hasta es posible medir ese incremento de nuestro vigor. Pero ¿cómo es que la música de Wagner me debilita, excita en mí una impaciencia fisiológica que se acaba por manifestar en un leve sudor? Tras un acto de Wagner, dos a lo sumo, tengo que escapar lejos de allí. Se ha de tener por cosa firmemente establecida que todo arte que tenga en contra a la fisiología es un arte refutado… La música de Wagner se puede refutar fisiológicamente…». Respecto a estas últimas palabras, cfr. la variante de la Posdata, al comienzo, y el borrador de anuncio escrito por Nietzsche (ver *supra*). En el texto preparatorio de WII, 6, 38, se encuentra una variante de este comienzo del parágrafo 1: «Describo impresiones que bastante a menudo he tenido muy próximas una de otra y he podido confrontar: la que me hace *Carmen*, la obra maestra de Bizet, y la de una ópera de Wagner». Nietzsche oyó *Carmen* por primera vez el 27 de noviembre de 1881, en el teatro Politeama de Génova; cfr. su carta a Gast de 28 de noviembre del mismo año. Desde entonces no se privó de ir a verla cada vez que se presentaba la ocasión. También durante el período en que nacieron las primeras anotaciones de *El caso Wagner* *o* varias veces la ópera, en el teatro Carignano de Turin. Sobre las representaciones en el Carignano escribía el 20 de abril de 1888 a Peter Gast: «Successo piramidale, tutto Torino carmenizzato!» (escrito así mismo, en italiano, de su puño y letra). <<

[8] Término wagneriano. [NT. Respecto a ésta, su traducción corriente, aprovecho para señalar la alternativa «melodía sin fin»: es más claramente privativa que infinito, que se oye como substantivo, y con ello engarza mejor con un aspecto del problema que trata Nietzsche, la relación de fines y valores con la obra de arte. Si la melodía wagneriana no tiene fin en el tiempo, es porque tampoco tiene un fin, porque no define un valor: trata de hacer valer la indefinición por valor, como los puntos suspensivos del lenguaje «que se desliza» en el decadentismo literario modernista]. <<

[9] Cfr. Nietzsche a Peter Gast, 11 de agosto de 1888: «El *leitmotiv* de esa machacona maldad mía, “Wagner como redentor”, se refiere naturalmente a la inscripción de la corona fúnebre de la asociación wagneriana de Munich, “redención al redentor”…». Cfr. la Posdata y la nota 68. <<

[10] En W II, 3 —cuaderno utilizado poco antes de la redacción de *El caso Wagner*— se encuentra esta nota numerada como 319 por Nietzsche: «El rasgo de genio de Bizet, que ha dado expresión musical a una sensibilidad nueva —en realidad, tan antigua— que hasta ahora no tenía lenguaje en la música culta de Europa: una sensibilidad más meridional, más morena, más tostada por el sol, que resulta incomprensible en el húmedo Norte. Lejos del idealismo brumoso de la interioridad germánica, ciertamente no para jovencitos alemanes, "cornudos" Sigfridos y otros wagnerianos. La dicha breve, peligrosamente breve, la serenidad fatalista, de mirada seductora, profunda y terrible; la lasciva pesadumbre de una danza mora; la pasión relampagueante, aguda y repentina como una navaja; los aromas que vienen de la mar en las horas doradas del mediodía y espantan al corazón, casi como si recordara islas perdidas en el olvido donde una vez parara y hubiera debido parar eternamente…». En un cuaderno anterior, del otoño de 1887 (W II, 2), se encuentra esta otra nota breve, señalada por Nietzsche con el número 167: «A nosotros, fatalistas de hoy, debería tocar el corazón la lasciva pesadumbre de una danza mora mucho más que la sensualidad vienesa del vals alemán: una sensualidad demasiado rubia, demasiado estúpida». <<

[11] Protagonista femenina de *El holandés errante*, ópera de Wagner. <<

[12] Cfr. Goethe, *Wilhelm Meister, Lehrjahre W*, 9; *Dichtung und Wahrheit* III, 14. <<



[13] [NT. «De todos los sentimientos es el amor el más egoísta, y, en consecuencia, el menos generoso cuando es herido»]. <<

[14] [NT. «Hay que mediterraneizar la música»]. <<

[15] W II, 7,107 dice, en lugar de esta frase: «Este enigma no está hecho para sus dientes. ¡Es un enigma eterno!… Aun en Bayreuth no han logrado cascar esa nuez». <<

[16] La misma cita del *Tristán* se encuentra en un fragmento del verano de 1878. <<

[17] En W II, 3, fechado en Niza el 25 de noviembre de 1887 y bajo el número 308 (de Nietzsche), se encuentra un importante fragmento sobre Cosima Wagner, a la que también se alude veladamente en estas líneas de *El caso Wagner*. Entre otras cosas, escribe Nietzsche en ese fragmento: «El *Parsifal* de Wagner fue en primerísimo lugar y desde el comienzo una condescendencia en materia de gusto con los instintos católicos de su mujer, la hija de Liszt… Por último también un acto de *bellaquería*, de esa cobardía eterna del macho ante todo eso que se llama “eterno femenino”. ¿No sería cuestión de preguntarse si no se habrán dejado *corromper todos* los grandes artistas hasta hoy por mujeres que los adoraban?». Cosima Wagner, como Richard Wagner, está presente en todo el período último de Nietzsche, desempeñando una especie de papel ambivalente; véanse a este respecto los pasajes del *Ecce homo* a ella referidos, en particular el parágrafo S del capítulo «Por qué soy tan sabio». También el fragmento 308 de WII, 3 contiene una valoración doble de Cosima; en la parte inicial, en efecto, escribe Nietzsche: «Cosima Wagner es la única mujer al gran estilo que yo haya conocido nunca; pero no le perdono haber *corrompido* a Wagner». En el cuaderno que contiene los últimos apuntes para *El caso Wagner* hay una enigmática carta a Cosima en la que Nietzsche se anticipa a responder a un «ataque público» contenido en una «carta de la viuda de Wagner». «Esa señora me hace el honor —escribe Nietzsche— de atacarme públicamente a causa de un escrito que ha *aclarado por vez primera quién era Wagner*, incluso lleva a cabo un intento de aclarar quién soy yo. Confieso que me encuentro en desventaja: estoy demasiado en lo justo, tengo de mi parte demasiada razón y demasiado *sol* para que me sea *lícito* entablar combate en tales circunstancias. ¿Quién me conoce a mí?: la señora Cosima menos que nadie. ¿Quién conoce a Wagner? Nadie, fuera de la señora Cosima y yo; y ella *sabe* que yo *tengo razón… sabe* que ella ha [—] dada esa situación. Le concedo todo: en circunstancias de ese género, una mujer acaba por perder los papeles, y casi casi la razón… No se tiene razón por callar: en especial, cuando uno se ha equivocado… *Si tacuisses, Cosima mansisses…* Con la expresión de mi sentimiento más adecuado a estas circunstancias, atentamente…» Más adelante, en la misma página, hay aún otros dos párrafos para esa carta: «Ella sabe perfectamente cómo conozco la influencia que ha ejercido sobre Wagner: y mejor aún, cuánto *desprecio* esa influencia… Yo le volví la espalda a ella y a Wagner en el preciso momento en que daba comienzo toda la *impostura…*». Y asimismo: «Cuando la *hija* de Liszt pretende abrir la boca en asuntos de la cultura alemana, o directamente religiosos, no conozco misericordia…». Nietzsche jamás remitió esta carta por la sencilla razón de que Cosima no le atacó públicamente en ninguna «carta». Respecto al posterior ataque del wagneriano R. Pohl, debe reseñarse lo siguiente: R. Pohl publica el 25 de octubre de 1888 un artículo titulado «El caso Nietzsche» en el número 44 del semanario de E. W. Fritzsch

Musikalisches Wochenblatt, del que Gast da noticia a Nietzsche a 16 de noviembre: «Según este artículo, usted había compuesto una ópera que probablemente nadie quiso aceptar, mientras las de Wagner se difundían cada día más. De ahí el rencor hacia Wagner y al final la ruptura completa (…). ¡Como toda persona banal, busca tras la objetividad de usted motivos personales!». Nietzsche escribe a Fritzsch: «El Ilustre Señor Editor tiene el privilegio de tener en su editorial las obras del primer hombre de todos los siglos. Que pueda usted permitirle a un ganso viejo como Pohl hablar de mí, es una de esas cosas que sólo son posibles en Alemania (…). De todas partes recibo verdaderos testimonios de homenaje a una muestra magistral de sagacidad psicológica sin igual, a una verdadera liberación de un equívoco peligroso… Pruebe a preguntarle al señor Von Bülow qué piensa… ¿y el editor del *Zaratustra* toma partido *contra* mí? Con mi sincero desprecio, Nietzsche (18 de noviembre)».

Tampoco hay duda respecto a la fecha de esta carta jamás enviada: se sitúa a mediados de septiembre de 1888 y puede que Nietzsche la escribiera tras recibir la primera copia de *El caso Wagner*. (No hay constancia de que se tuviese conocimiento directo de ella en el ex Archivo Nietzsche antes de iniciarse en 1938 la edición crítica de las cartas de Nietzsche que quedó interrumpida; la carta, bastante ardua de descifrar, se transcribe aquí por vez primera). No parece venir a cuento invocar a la «patología» o la «euforia» de Nietzsche para interpretar el contenido, en vez de tomarse en serio la verdad «sangrante» que contiene (como diría Nietzsche), y que forma parte de la historia *íntima* de sus relaciones con Cosima y Richard Wagner; una historia, a fin de cuentas, a la que están condenados a seguir siendo esencialmente ajenos todos los intérpretes, aun los más agudos y ecuánimes, que jamás tendrán capacidad ni derecho a decir «la última palabra»; justamente en este sentido van las dos preguntas de Nietzsche; «¿quién conoce a Wagner?», «¿quién me conoce a mí?».
<<

[18] W II, 3, 161 dice: «¡Oh, cómo sabe sacar de ahí provecho, astuta y femenina, la “eterna femineidad”!». En la variante que aquí se cita en el texto, los términos «eterna femineidad», traídos del habitual «eterno femenino» por imitación singular del francés, se refieren evidentemente al final del *Fausto* de Goethe. [NT. Conservo la expresión habitual, suficientemente abstracta en castellano]. <<

[19] Nietzsche usa aquí magistralmente una de sus lecturas de esa primavera turinesa: Viktor Hehn, *Gedanken über Goethe*, Berlin 1887; en particular el capítulo «Goethe y el público» (págs. 49-185). Algunas citas de esa obra aparecen transcritas por Nietzsche en el cuaderno W II, 7, págs. 137-139. <<

[20] Cfr. V. Hehn, *op. cit.*, pág. 139: «Sólo las mujeres de origen hebreo fueron menos severas, y un verdadero sensor de la grandeza no sólo poética sino moral de Goethe: precisamente ellas tenían más inteligencia natural en su cerebro que las rubias habitantes de la Baja Sajonia: buenas y cariñosas, pero presas de las convenciones». <<

[21] *Ibid*., pág. 107. <<

[22] Peter Gast expresó a Nietzsche sus dudas respecto a que hubiesen sido las *Elegías romanas* las que escandalizaron a su época, a lo que éste respondía así durante la lectura de pruebas, el 18 de agosto de 1888: «Me refiero precisamente a los *Epigramas venecianos* (y *no* a las *Elegías romanas*). Es un hecho *histórico*, me lo ha enseñado el libro de Hehn, que *ellos* provocaron el mayor de los escándalos». Aún hoy el manuscrito de los *Epigramas* que se encuentra en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar muestra los pasajes «escandalosos» tachados ¡por consideración a una «rubia habitante de la Baja Sajonia», la archiduquesa Sofía, fundadora del Archivo! <<

[23] *Ibid*., págs. 60 y ss. <<

[24] *Ibid*., pág. 96. <<

[25] [NT. Personaje del *Tannhäuser*]. <<

[26] *Ibid*., págs. 100 y ss. <<

[27] Esa expresión se encuentra en una carta de F. H. Jacobi de 18 de febrero de 1795, citada en *ibid*., pág. 100. [NT. También se encuentra en un lugar menos conocido, los Evangelios, en su episodio de los cerdos buceadores]. <<



[28] Cfr. Goethe a Zelter, 20 de octubre de 1831 (a propósito de Friedrich Schlegel), citado en *ibid*., pág. 110. <<

[29] W II, 3, 8 dice: «La santidad es un equívoco; el filósofo niega a los santos como a los taumaturgos. Pero todo cuanto es pueblo y mujer tiene derecho a ese equívoco: es el grado de veracidad y sabiduría que aún están en situación de ver». <<

[30] Cfr. W II, 3, 11: «*La philosophie ne suffit pas au grand nombre. Il lui faut la sainteté…* airosa malicia de Renan». Nietzsche cita de E. Renan, *Vie de Jésus* I, Paris 1863, págs. 451 y ss. [NT. «A la multitud no le basta la filosofía. Necesita la santidad»]. <<

[31] Cfr. A. Schopenhauer, *El mundo como voluntad y representación* I, págs. 384 y ss. (ed. Frauenstädt, BN), parágrafo 59: «Por lo demás no puedo abstenerme de declarar aquí que el *optimismo* me parece un modo de pensar no sólo absurdo sino verdaderamente *desaprensivo*, como una irrisión irritante de los inexpresables sufrimientos de la humanidad». [NT. *Ruchlos*, desaprensivo, infame, pero *Ruch*, olor y, figuradamente, reputación]. <<

[32] Sentencia latina de Schopenhauer [?] en *Parerga y Paralipomena* I, pág. 216 (ed. Frauenstädt, BN) : «Sobre la aparente intencionalidad del destino del individuo». [NT. «Bien navegué cuando naufragué»]. <<

[33] Cfr. esta sentencia en WII, 6, 61: «Se debe diferenciar entre los típicos *décadents*, que se sienten *necesarios* con su corrupción del estilo y pretenden tener por ello un gusto superior que quisieran imponer a *los demás* como *ley*, los Concourt, los Wagner, y los *décadents* con mala conciencia, que lo son contra su voluntad…». <<

[34] Alusión a Dostoievski. <<

[35] Cfr. Mateo 19, 14. <<

[36] Ya Karl Gutzkow había comparado a Wagner con el «mago» y aventurero Cagliostro; Nietzsche establece ese parangón por primera vez en *La gaya ciencia* 99, y luego en dos cartas del verano de 1882, una a Malwida von Meysenburg (sólo en borrador, cfr. vol. V, t. II, pág. 524, de las *Obras completas*, edición de Colli-Montinari), la otra a Peter Gast (25 de julio). <<

[37] En W II, 3, 67, se lee: «La música wagneriana, un compromiso entre las necesidades más típicamente modernas: morbo, brutalidad e inocencia (idiocia)». Aquí y en otros pasajes de las obras de este período Nietzsche adoptará la palabra «idiota», entendida en el sentido de Dostoievski. <<

[38] Este apartado es el primero escrito ya en W II, 6 con una redacción próxima a la definitiva; su texto originario en la pág. 116 del manuscrito figura bajo el título «De la influencia de Wagner en los compositores. Farsa». <<

[39] Cfr. Horacio, *Sátiras* I, 9, 44. [NT. «De pocos es lo hermoso»]. <<

[40] En W II, 6, 116, seguía un párrafo luego descartado: «En segundo lugar, en lo que atañe a profundidad, basta empeñarse en empujar ante sí con las propias manos la masa fangosa de la armonía más espesa y oscura. De inmediato, el oyente desciende por su propio pesimismo a su interior… y helo aquí profundo…». <<



[41] Nietzsche volverá a hablar en otro contexto de quienes «mejoran» a la humanidad en un capítulo del *Crepúsculo de los ídolos*. <<

[42] En el final de este párrafo alude Nietzsche, no por azar, al ensayo de Wagner sobre «Religión y arte», publicado por primera vez en 1880 en las *Bayreuther Blätter* y recogido luego junto con el *Parsifal* y otros escritos últimos en el volumen R. Wagner, *Parsifal. Ein Bühnenweihfestspiel und andere Schriften und Dichtungen*, Leipzig s. a., BN. Así, Wagner escribe en la página 322: «Al autor de este ensayo se le podría hacer la pregunta, ¿es que entonces quiere usted fundar una religión?…». Y poco antes concluye una serie de consideraciones con la exclamación «¡Yo sé que mi redentor vive!» (pág. 321). En la página 289 también se encuentra una velada alusión a Nietzsche, cuando Wagner habla de los «espíritus libres» que no quieren creer en la culpa original de la humanidad. <<

[43] Nietzsche utilizó para esta sección anotaciones que se encuentran en W II, 3, 62-63: «La absurda sobrecarga de detalles, el subrayar los trazos más pequeños, el efecto de mosaico: Paul Bourget. La ambición del gran estilo y, a la vez, no querer renunciar a lo que mejor se les da, lo pequeño, la particularidad minúscula; ese sobrecargar los detalles, ese trabajo de cincelar instantes durante los cuales no debe *permitirse* al ojo concentrarse en pequeñeces, esa inquietud de la mirada, forzada a prepararse ora al mosaico, ora al gran fresco plasmado con atrevimiento… He retrotraído el específico tormento que me provoca escuchar la música de Wagner al hecho de que esa música semeja un cuadro que no me permite permanecer en el mismo punto de observación… al hecho de que el ojo, para captar, debe colocarse cada vez de distinta manera: ora miope, para que no se le esfume el refinado trabajo de cincel en el mosaico, ora adaptado a la contemplación de frescos brutales y atrevidos que piden contemplarse desde lejos. La incapacidad de atenerse a una óptica determinada es elemento constitutivo del estilo musical de Wagner: entendido aquí en el sentido de la incapacidad de estilo». <<

[44] Efectivamente, poco antes o simultáneamente a la redacción de *El caso Wagner*, Nietzsche había empezado a transcribir, en un cuaderno adquirido en Turin (W II, 9), sus anotaciones sobre este tema, que irían a parar al *Crepúsculo do los ídolos*, «Incursiones de un extemporáneo», parágrafos 8-11. [NT. Prefiero esta traducción a «Incursiones de un intempestivo». El juego entre los prefijos *in*- y *ex*- da mejor la idea de alguien que incurre en lo contrario del «lugar» en que se halla, fuera de la época, pero también del tiempo. A ojos de Nietzsche, sus incursiones son propiamente excursiones, desde el presente sin tiempo al manicomio de la historia, en cualquiera de sus pabellones o «épocas»; con lo que de paso invierte la invertida relación habitual en que la historia define sus afueras como tales]. Otros fragmentos sobre el mismo tema, en parte sin utilizar, se encuentran en otros cuadernos o folios de la misma época. En una variante de la Posdata (ver *infra*) [nota 65] habla Nietzsche de una disertación suya titulada «Wagner refutado fisiológicamente»; cfr. también la nota al parágrafo 1 [nota 6]. <<

[45] Nietzsche parafrasea aquí un pasaje de Paul Bourget en *Essais de psychologie contemporaine*, vol. I, Paris 1883, pág. 25: «Une même loi gouverne le développement et la décadence de cet autre organisme qui est le language. Un style de décadence est celui où l'unité du livre se décompose pour laisser la place à l'indépendence de la page, où la page se décompose pour laisser la place à l'indépendence de la phrase, et la phrase pour laisser la place à l'indépendence du mot». [NT. «Una misma ley gobierna desarrollo y decadencia de ese otro organismo que es el lenguaje. Un estilo de la decadencia es aquél en que la unidad del libro se descompone para dar lugar a la independencia de la frase, y la frase, para dar lugar a la de la palabra»]. Esta dependencia, señalada por W. Weigand (1893), E. Bertram (1918), J. Hofmiller (1931), viene confirmada por la variante que ofrecíamos al principio de esta sección, donde se menciona expresamente a Paul Bourget, y más aún por esta otra anotación de Nietzsche en que se remite explícitamente a la página citada de Bourget: «*Estilo* de la *decadencia* en *Wagner*: la *frase* se hace *soberana*, subordinación y coordinación, casuales. Bourget, pág. 25». El wagneriano Curt von Westernhagen reproduce en su *Wagner*, Zurich 1956 (págs. 509-523), un ensayo publicado por él en 1938 en las *Bayreuther Blätter* con el título «Das Urbild des Fall Wagner» (por entonces, aparte de wagneriano, era antisemita y nazi). En ese ensayo, en el que por lo demás omite citar entre sus predecesores a Weigand y Bertram, pone de relieve otros pasajes en que Nietzsche utiliza a Bourget. Las indicaciones de Westernhagen tienen un interés objetivo, pero están viciadas por su intención de demostrar la «carencia de originalidad» de Nietzsche, donde habría que subrayar, en vez de eso, la maestría con que Nietzsche se sirve de formulaciones de alcance europeo, que justamente veía alcanzadas en París, contra la angustia provinciana de sus contemporáneos teutones. Y éste es uno de los motivos serios y esenciales (y «originales») del *panfleto* contra Wagner, que, como señala irónicamente el propio Nietzsche, quizás se hubiera escrito «en francés». <<

[46] W II, 7, 42: «¡Qué descaro, cuánta estupidez en su constante trastabillear! ¡Qué forzado suena su contrapunto! En eso sus maneras, un continuo limar en vez de inspiración, recuerdan a *les frères de Concourt*, ante tal miseria se demuestra piedad». Recuérdese que Nietzsche había leído con mucha atención los tres volúmenes del *Journal* de los Goncourt, aparecidos en 1887-1888. <<

[47] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 11. <<

[48] Cfr. el fr. 30 [50] del vol. IV, t. III de las *Obras completas*, edición de Colli-Montinari: cinco años antes de la publicación de los *Essais* de Bourget, en el verano de 1878, Nietzsche escribía: «El arte de Wagner está calculado para miopes, hace necesaria una proximidad excesiva (miniatura), y al mismo tiempo, para présbites. No para un ojo normal». <<

[49] W II, 7, 77: «El resto no es más que histrionismo, moneda falsa o calderilla: música para [“idiotas”] la “masa”». <<

[50] Cfr. WII, 3, 63: «… hipnotiza a las mujeres de erotismo místico, su música hace sentir hasta la médula el espíritu de un *magnetizador* (observemos los efectos fisiológicos del preludio del *Lohengrin* sobre secreciones y…». <<

[51] Cfr., por ejemplo, este pasaje sobre el preludio al acto tercero de *Parsifal*, contenido en una carta de Nietzsche a Peter Gast de 21 de enero de 1887: «¿Ha pintado alguna vez pintor alguno una visión del amor tan melancólica como Wagner en los últimos compases de su preludio?». <<

[52] En W II, 6, 110-111, dos páginas repletas de anotaciones, se encuentra la primera redacción de este pensamiento bajo el título «Opiniones personales sobre el gusto de la música de Wagner». He aquí algunas de las variantes más interesantes: «Todo cuanto de Wagner se ha hecho popular incluso fuera del teatro es música de dudoso gusto, y lo *corrompe*. Contra la brutalidad irritante de la *ouverture* del *Tannhäuser me* defiendo hoy con la misma energía que de joven: me viene una especie de erizamiento estético, vale decir, me vuelvo espinoso…/ No me he resuelto jamás a establecer comunicación de alguna clase con estas óperas de Wagner: algo me ha advertido siempre de que no condescendiera a ese gusto: "Esto es música de teatro, no me interesa", me decía ya con trece años. Sólo empezó a serme posible Wagner con su *Tristán*, y un poco con *Los maestros cantores*. Creo que a muchos les habrá pasado lo mismo…/ Cuando yo era joven dominaba la gran cultura a lo Mendelssohn, esa que enseña una extraordinaria cautela ante toda vulgaridad y presunción *in rebus musicis et musicantibus…*/ Habíamos cedido a Wagner, cuando empezó a infundirnos confianza en sus medios, a parecemos menos comediante: de tal modo había venado un prejuicio instintivo en nosotros contra la patología y la sensibilidad teatrales. Afirmar lo contrario, que la sensibilidad de Wagner fuera específicamente alemana, debía quedar reservado a sus más fieles secuaces…/ Pero nosotros los alemanes no teníamos entonces la menor idea de que la música también puede tener sus propios comediantes: temo que nos hayamos rehusado con pies y manos a admitirlo, o más bien —¿qué digo?— con buenas razones… Si hemos cedido a Wagner gradualmente —¡y qué gradualmente!—, sucedió en la medida en que supo infundirnos confianza en sus medios, y parecer *menos comediante*. ¡Pero eso era una ingenuidad…!/ ¡En realidad Wagner se había vuelto *mejor* comediante…!». <<

[53] En W II, 6, 127, se lee el siguiente pasaje: «Wagner ha hecho por la música en tanto lenguaje algo análogo a lo que Victor Hugo hizo por el lenguaje en tanto música. Desde entonces la entera [—] de la música está como redescubierta: de todo cuanto el sonido está en situación de *decir*, nadie había tenido antes de Wagner ni siquiera un atisbo». <<



[54] Cfr. *Crepúsculo de los ídolos*, «Incursiones de un extemporáneo», parágrafo 13 (Carlyle sobre Emerson). <<

[55] Su *recitativo… secco*. WII, 7, 83, dice: «El recitativo de Wagner, ora *troppo secco, on troppo bagnato* (demasiado “acuoso”, “denso de vapores acuosos”)». <<

[56] W II, 7, 82: «El *leitmotiv* me resulta algo del todo indigesto que no sabría cómo traducir a términos culinarios». [NT. Traduzco el italiano «arias» teniendo en cuenta el contexto y que Nietzsche también pensaba en esta lengua. Sin embargo, en alemán resulta otro juego de palabras nada desdeñable, pues igual que en castellano *Arien*, arias de ópera, es homófono de arias de pura cepa, como las fragantes heroínas wagnerianas]. <<

[57] *Nota (del autor).* Es una verdadera desgracia para la estética que siempre se haya traducido por «Handlung» [acción] la palabra «drama». No es Wagner el único que yerra en esto; todo el mundo está aún en el error; hasta los filólogos, que debieran saberlo mejor. El drama antiguo contemplaba grandes *escenas patéticas* —con lo que precisamente excluía la acción, *desplazada* tras la escena o *antes* de su comienzo—. La palabra drama es de origen dorio: y conforme al uso dorio significa «suceso» o «historia», ambas palabras en sentido hierático. El drama más antiguo representaba las leyendas del lugar, la «historia sagrada» en que se apoyaba la fundación del culto (nada de «hacer», nada de «hazaña», por tanto, sino acaecer, «sucesos»: en dorio, δρᾶν no significa de ninguna manera «hacer»). <<

[58] Cfr. este fragmento de la época de *Humano, demasiado humano*, que se remonta a los años 1876-1877: «Los autores dramáticos actuales promueven a menudo un concepto falso del drama, y son “drásticos”: en sus obras es preciso que a toda costa se grite, se arme escándalo, se golpee, se desmaye alguien, se mate. Pero *drama* significa “evento”, *factum* en contraposición a *fictum*. Y la etimología histórica del concepto griego tampoco da razón de ello. Menos aún la historia del drama: de hecho los griegos evitaban precisamente representar lo “drástico”». <<

[59] Cfr. Lucas 10, 42. <<

[60] Cfr. *El Anticristo* 29. <<

[61] Alusión al comienzo del tercer acto del *Sigfrido*, en que Wotan invoca a Erda: todo este pasaje de Nietzsche también condene irónicas alusiones literales. <<

[62] En lugar de esta fórmula irónica, WII, 7, 86 dice así: «*Wagner así lo enseña*, véase la recopilación de sus *Escritos*». En realidad, en un primer momento Nietzsche había querido citar el pasaje en que Wagner afirma que «la castidad hace milagros». En este sentido escribía a Peter Gast el 17 de julio de 1888, rogándole que le proporcionara la cita exacta de las obras de Wagner. Peter Gast le envió con fecha de 6 de agosto un folleto de las *Bayreuther Blätter* que contenía el ensayo arriba citado [nota 42] sobre «Religión y arte». Sin embargo, como hemos visto, Nietzsche no hizo uso de la cita. Probablemente tuviera en mente una formulación más concisa y apta para ser citada que el pasaje en que Wagner habla del nacimiento de Cristo de una virgen como de «un pensamiento infinitamente profundo, que se expresa en la hipótesis de un milagro», y escribe: «Ciertamente, en el curso de la historia cristiana nos encontramos en repetidas ocasiones con el fenómeno de una capacidad para obrar milagros debida a la pura virginidad, fenómeno cuya explicación metafísica coincide perfectamente con la fisiológica, en el sentido en que la *causa finalis* coincide con la *causa ejftciens…*» (págs. 280 y ss.). Probablemente son estos términos filosóficos latinos los que han inspirado a Nietzsche su feroz ataque a Wagner, *princeps in castitate auctoritas*. [NT. «Dice Wagner, príncipe de los autores en cuestión de castidad»]. <<

[63] Cfr. R. Wagner, *Eine Mittheilung an meine Freunde*. «Elsa es el elemento inconsciente, espontáneo en el que anhela redención la naturaleza consciente y no espontánea de Lohengrin… Elsa, la mujer —la mujer que yo no había comprendido hasta aquel momento y ahora comprendo—, esta emanación necesaria de la más pura espontaneidad de los sentidos, ha hecho de mí un completo revolucionario. Ella era el espíritu del pueblo, el que yo anhelaba para mi redención, incluso como artista», en *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Leipzig 1872, vol. IV, págs. 368 y ss., BN. <<

[64] Cfr. en W Il, 6, 126 el pasaje: «La sensibilidad de Wagner no es alemana; tanto más lo es su particular especie de espíritu e intelectualidad. Los jovencitos alemanes se sentirán así más a sus anchas que nunca, inmersos en la profundidad, multiplicidad, abundancia, arbitrariedad e indeterminación de Wagner: ¡ahí sí que están en su casa! Arrobados oyen retumbar los sones de los grandes símbolos arcanos que apagados llegan desde inmensas lejanías, y ni se lamentan si todo queda envuelto en una atmósfera grisácea, fría y horrible: ¡todos son parientes del mal tiempo, el *alemán*!… No sienten como nosotros, los *otros*, la falta de brío, fuego, gracia, de la gran lógica, del espíritu desatado y el esplendor del cielo…». <<

[65] Hugo Riemann (1849-1919), musicólogo alemán; acerca de su «teoría de la puntuación» musical, cfr. Nietzsche a Carl Fuchs, 26 de agosto de 1888 (carta escrita durante la impresión de *El caso Wagner*). [NT. Por supuesto, existe «fraseo», pero no suena en castellano tan espantoso como un latinismo con sufijo abstracto de acción, *Phrasirung]*. <<

[66] En W Il, 7, 64, Nietzsche había escrito primeramente «moral». <<

[67] Respecto a los pensamientos contenidos en esta Posdata, cfr. W II, 6, 123: «El gusto por la música de Wagner compromete. Lo dice uno que sabe de eso: yo *me he* comprometido». En su primera redacción, W II, 7, 57, la Posdata era una nota que comenzaba así: «*Nota*. La seriedad de las últimas palabras me permite citar algunas proposiciones de una disertación mía aún inédita: *Richard Wagner refutado fisiológicamente*». Se trata, como es obvio, de una ficción literaria. <<

[68] Cfr. *El Anticristo* 61, *Ecce homo*, «El caso Wagner», parágrafo 4, pero también el parágrafo tercero de *Richard Wagner en Bayreuth*, donde en un contexto totalmente distinto y trece años antes Nietzsche hablaba de los alemanes como de «la fuerza que retiene, retarda y calma» la historia de Europa. <<

[69] *Nota (del autor).* ¿Es que Wagner era siquiera alemán? Hay razones para preguntárselo. Es difícil encontrar finalmente en él algún rasgo alemán. Como gran aprendiz que era, aprendió a imitar mucho de lo alemán; eso es todo. Su *naturaleza* contradice lo que hasta ahora se había sentido ser alemán: ¡por no hablar de la música alemana! Su padre fue un actor de nombre Geyer [buitre]. Y un buitre es casi como un águila… Todo cuanto circula hasta hoy como «vida de Wagner» es *fable convenue*, si ya no algo peor. Confieso mi *desconfianza* ante todos y cada uno de los puntos que sólo estén atestiguados por el propio Wagner. No tenía orgullo suficiente para ninguna clase de verdad acerca de sí mismo; nadie fue menos orgulloso; del todo igual a Victor Hugo, siguió siendo fiel a sí mismo; también en lo biográfico siguió siendo un actor. <<

[70] En esta nota juega Nietzsche con la afinidad del «buitre», en alemán *Geier*, y el águila, en alemán *Adler*, pero también apellido muy extendido entre los judíos alemanes; alude así irónicamente a la posibilidad de que Wagner fuese hijo natural de Ludwig Geyer, segundo marido de la madre de Wagner, y por tanto, judío. En realidad, ni Ludwig Geyer era de raza judía, ni parece seguro que Wagner fuese hijo natural suyo. La maldad de su alusión resulta evidente si se piensa en el recalcitrante antisemitismo de Wagner y Cosima (y de casi todos los wagnerianos). En un primer momento Nietzsche vaciló en publicar esta nota (carta a Gast de 11 de agosto de 1888), pero después decidió dejarla en el texto aun en contra del parecer de Gast, que habría preferido quitar las dos últimas frases sobre la vida de Wagner como *fable convenue* (carta de Gast a Nietzsche de 15 de agosto, y respuesta de éste de 18 de agosto). <<



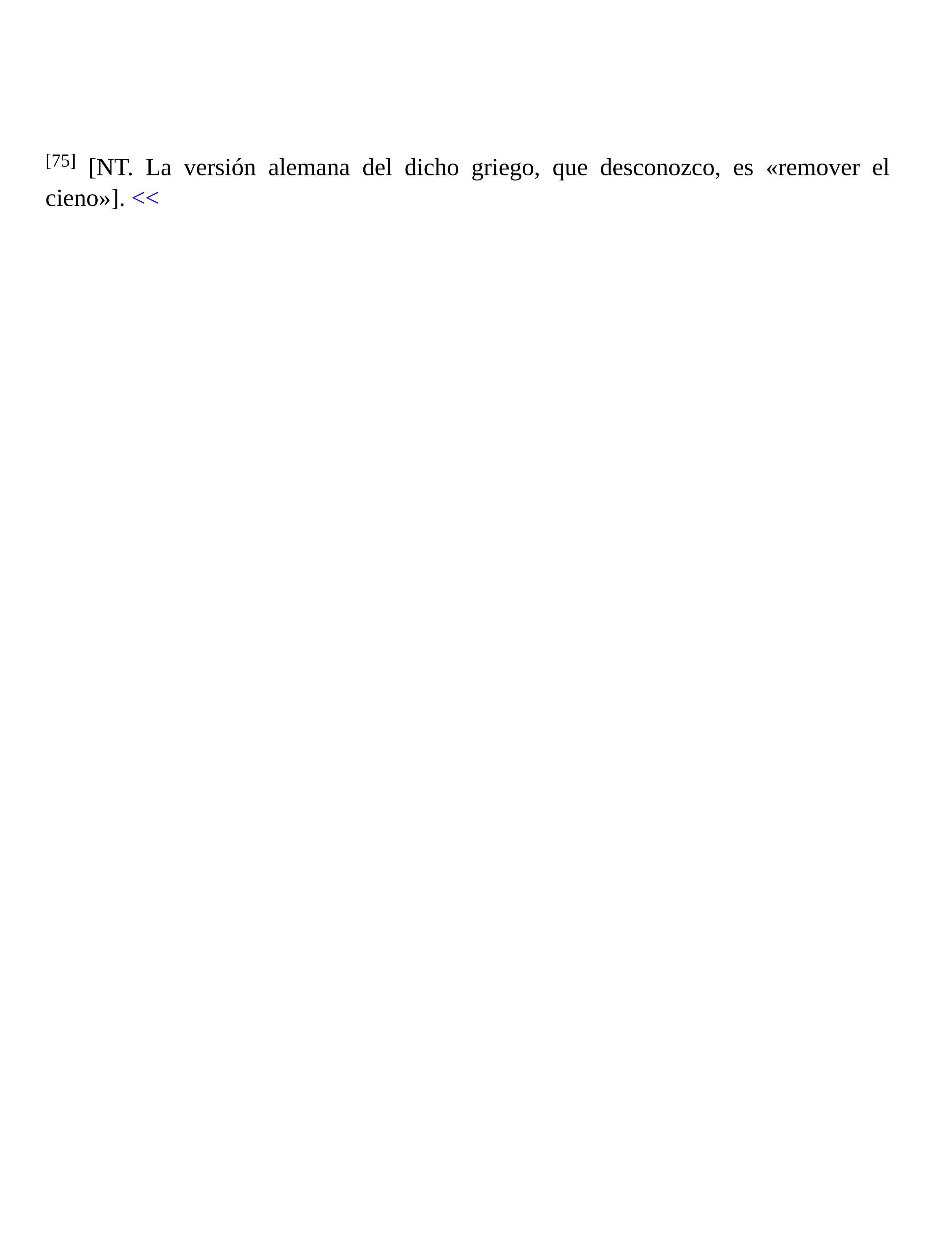
[71] Como Gast hace observar a Nietzsche en su carta de 11 de agosto de 1888, se trata de las últimas palabras del *Parsifal*. <<

[72] En W II, 7, 53, Nietzsche había escrito «la nada [nirvana] budista». <<

[73] Cfr. Nietzsche a Peter Gast, 25 de julio de 1882, época de la primera representación de *Parsifal*: «El domingo he estado en Naumburg para preparar un poco más a mi hermana para el *Parsifal*. ¡La cosa me ha resultado bastante singular! Al final le he dicho "querida hermana, *todo* este tipo de *música* lo hacía yo de pequeño, cuando compuse mi oratorio", y entonces he cogido las viejas partituras y después de tanto tiempo las he vuelto a tocar. ¡La *identidad* de acento y *expresión* era fantástica! Aunque algunos pasajes, "La muerte del rey", por ejemplo, nos parecieron a los dos más conmovedores que todo lo que habíamos oído del *Parsifal*, ¡aunque de un tono absolutamente parsifalesco! Lo confieso: con auténtico terror me he dado cuenta de nuevo de lo *cerca* que estoy de Wagner, y qué *afin* soy precisamente a él. En lo sucesivo no quiero privarle de cosa tan curiosa a *ella*, que deberá ser la última instancia al respecto: tan singular es que no me fío de mí mismo. ¡Ella, querido amigo, entiende perfectamente que con todo eso no pretendo elogiar al *Parsifal*! ¡Qué *décadence* tan sorprendente! ¡Y qué ralea de cagliostrismo!…». <<



[74] [NT. Los editores insertan en este lugar «la perversión del» gusto, «integrado en el texto basándonos en W n, 7, 57». El sentido me parece suficientemente obvio]. <<



[75] [NT. La versión alemana del dicho griego, que desconozco, es «remover el cieno»]. <<

[76] *Pero lo más inquietante… ceremonial*. W II, 7, 57 dice: «No se va de peregrino a Bayreuth impunemente». <<

[77] En el texto alemán es particularmente eficaz el retruécano entre Bayreuth, *bereits* (dispuesto), *bereut* (arrepentido). [NT. Fonéticamente, «… desde *Bairoit: beraits beroit*», listo el remordimiento]. Efectivamente, Nietzsche escribía a su hermana pocos días después de su llegada a Bayreuth con ocasión del primer festival wagneriano el 25 de julio de 1876: «… ya casi estoy *arrepentido* —y subraya burlonamente *bereut*—. Porque hasta ahora mismo he estado malísimo; desde el mediodía del domingo a la noche del lunes, jaqueca; hoy, debilidad, casi no puedo sostener la pluma en la mano…». <<

[78] *Wagner sienta mal… vence*. WII, 7, 57 dice: «Problema bastante más nefasto es la influencia de Wagner en la mujer. Nunca se podrá plantear con suficiente seriedad ante las jovencitas la alternativa de conciencia o esto o aquello: *aut liben aut lyrici…* [NT. "… o libres, o líricos…"] Una representación del *Tristán* vista pero *también* oída, en el sentido con que Wagner entiende estas dos palabras, significa una auténtica y genuina disipación». <<

[79] Esta alusión al mito de Teseo y Ariadna (y Dioniso) resulta aún más significativa en el contexto de la mitificación inminente de Ariadna-Cosima en los días de la demencia de Nietzsche. Cfr. Nietzsche a Peter Gast, 24 de agosto de 1888: «¡A Creta! ¡A Creta! es un famoso coro de *La belle Hélène* [obra de Jacques Offenbach, compositor franco-germano de origen judío al que Wagner detestaba]. Se lo digo por pura maldad, dado que usted se ha creído en el deber de informarme sobre las últimas palabras del *Parsifal…*». <<

[80] La palabra es naturalmente invención de Nietzsche, quizás un cruce verbal entre «rinoceronte», en alemán *Rhinoceros*, y el conocido parásito de la vid, la filoxera, en alemán *Reblaus*, aunque el término científico que sin duda Nietzsche tenía en mente es asimismo *phylloxera*. Cfr. los versos jocosos de Nietzsche a Josef Viktor Widmann, 15 de septiembre de 1887: «por ver al rinoceronte/ se decide a partir para Alemania». [NT. *Reblaus* es filoxera, pero *Laus* es piojo. A título de conjetura, *knicken*, «quebrar», se emplea por «matar piojos» y a lavez por «hacer reverencias», esto es, doblar la rodilla y bajar la nariz como ante un emperador. Además, en el plano fonético, un oído latinista puede advertir fácilmente en ese contexto la similitud *Re-blaus* y *re-verencia]*. <<

[81] Se trata de la *Neue preussische Zeitung*, publicada de 1848 a 1938 en Berlín y órgano de los conservadores prusianos en la época de Bismarck; se conocía habitualmente como *Kreuz-Zeitung* a causa de la cruz de hierro que ostentaba en su cabecera. En cuanto al *Centralblatt*, se trata del semanario científico dirigido por el germanista Friedrich Zarncke en Leipzig, que contenía exclusivamente recensiones; en torno a los años setenta colaboraron el propio Nietzsche o amigos suyos como Erwin Rohde; más tarde también aparecieron reseñas de obras de Nietzsche. <<

[82] Nietzsche acepta el juicio de Stendhal y Jacob Burckhardt sobre Bernini; cfr. por ejemplo, J. Burckhardt, *Der Cicerone*, Leipzig 1869, págs. 690 y ss., y 696, BN; en cuanto a Stendhal, es interesante señalar su aplicación del «berninismo», entendido como fuente de mal gusto, a la música; se encuentra en Stendhal, *Roma, Nápoles, Florencia*, París 1854, pág. 404, BN: «… le célèbre Mayer habite Bergante ainsi que le vieux David. Marchesi et lui furent, à ce qu'il me semble, les Bernini de la musique vocale, des grands talents destinés à amener le règne du mauvais goût…». [NT. «… el célebre Mayer vive en Bérgamo como el David anciano. Marchesi y él fueron por lo que parece los Bernini de la música vocal, grandes talentos destinados a traer el reino del mal gusto»]. Nietzsche había releído esta obra de Stendhal en Sils-Maria durante el verano de 1888 y se la definía a Gast, el 20 de junio de 1888, como «el más rico de sus libros». Respecto a la aplicación de las características del barroco a la música, cfr. *Humano, demasiado humano* 219, *Miscelánea de opiniones y sentencias* (VM) 171, y las cartas de Nietzsche al músico Carl Fuchs en esas fechas: finales de julio de 1877, 26 de agosto y 9 de septiembre de 1888; en esta última Nietzsche compara expresamente a Wagner con Bernini. <<



[83] A saber, Peter Gast, como el mismo Nietzsche escribe a Gast en su carta de 9 de agosto de 1888. <<

[84] Al respecto escribía Peter Gast a Nietzsche el 11 de agosto de 1888: «… quizás con esas palabras quiera referirse usted a las danzas húngaras. No son de Brahms, sino más bien de otros compositores, algunos de los cuales aún viven; pero Brahms no los ha mencionado, así que todos creen que son obra suya; también el título induce a pensarlo: una historia no demasiado limpia. ¡Gracias a esas danzas se hizo famoso Brahms!». <<

[85] Cfr. Mateo 5, 3. <<



[86] Karl Goldmark (1830-1915), compositor austrohúngaro; su obra *La Reina de Saba* (1875) le procuró fama mundial. <<



[87] Cfr. *Ecce homo*, «Por qué soy tan inteligente», parágrafo 7 (que es así mismo el «Intermezzo» de *Nietzsche contra Wagner*). <<

[88] Cfr. *El Anticristo* 31. <<

[89] Nietzsche piensa aquí en la definición de E. Renan, «évangile des humbles» (citada por él mismo en francés en el *Crepúsculo de los ídolos*, «Incursiones de un extemporáneo», parágrafo 2. [NT. Habida cuenta de esta nota, mantengo el sentido dominante en alemán, que es «bajeza»]. <<

[90] [NT. «El yo siempre es odioso»]. Cita de B. Pascal, *Pensées*, ed. Faugère (la que leía Nietzsche), vol. I, pág. 197; cfr. así mismo *Miscelánea de opiniones y sentencias* (VM) 385, *Aurora* 79. <<



[91] Imagen bíblica, como se desprende claramente de la traducción de Lutero de Mateo 12, 34. <<



[92] Probablemente reminiscencia de *exitiabilis superstitio* en Tácito, *Annali* XV, 44. [NT. Superstición afrentosa, superstición perniciosa]. <<

[93] Respecto a Goethe, en los *Epigramas venecianos*, por ejemplo: «Mucha cosa ingrata llevo paciente/ como un dios manda. Mas cuatro a mi salud/ repugnan como tósigo o serpiente:/ ajo, tabaco, chinches y la cruz». <<

[94] *Nota*. Sobre la contradicción entre «moral de distinción» y «moral cristiana» se da noticia por primera vez en mi *Genealogía de la moral*: quizás no haya giro más decisivo en la historia del conocimiento religioso y moral. Ese libro, mi piedra de toque en lo que a mí concierne, tiene la fortuna de ser accesible sólo a los espíritus más rigurosos y a los ánimos más elevados: el *resto* no tiene oídos para eso. Hay que tener la pasión puesta en cosas en las que hoy nadie la tiene… [Cfr. *La genealogía de la moral*, tratado primero, 10-11]. <<



[95] *¡Si Wagner era cristiano… más necesaria!*… Nietzsche añadió este pasaje en el último momento, durante la corrección de pruebas del Epilogo. <<

[96] [NT. En el original, *des christlichen Junkers*. Derivado de Jung, joven, y *Herr*, señor. Noble terrateniente y, a esas alturas del XIX, rentista generalmente. Sobre lo ya dicho en la nota inicial, añadiré aquí que este caso es especialmente ilustrativo: ¿qué contradicciones, qué valores opuestos oye un oído castellano en *junker* cristiano?] <<

[97] Alusión irónica a Juan I, 14: «Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros». <<

[98] Cfr. *supra*, nota 35. <<



[99] Estas últimas líneas también fueron añadidas por Nietzsche durante la corrección de pruebas. <<

[1] *Nietzsche contra Wagner* se publica aquí *tal como Nietzsche había autorizado a hacerlo a la imprenta en el momento en que renunció a publicarlo, el 2 de enero de 1889*. En cierto sentido, por tanto, es éste un escrito póstumo «no autorizado» por Nietzsche, a diferencia de lo que ocurre con *El Anticristo, Ecce homo* y los *Ditirambos de Dioniso*. Pero tiene derecho a un puesto entre sus obras completas porque los textos de obras anteriores que en él reproduce fueron ampliamente reelaborados para la ocasión y ofrecen así un gran interés, aparte ya del simple hecho de su selección; cosa que se desprende al cotejar la redacción con que aparecen aquí con la forma originaria en las obras anteriores de Nietzsche.

Nietzsche contra Wagner es también un escrito de ocasión. Como sabemos, Nietzsche quería en un primer momento que Carl Spitteler publicara esta selección de extractos de sus obras anteriores a *El caso Wagner* a fin de probar documentalmente, en contra de la opinión difundida entre el público alemán, que sus críticas a Wagner se remontaban al menos a diez años antes. Spitteler rehusó el encargo, pero su negativa se cruzó con otra carta de Nietzsche (fechada el 12 de diciembre de 1888) en la que renunciaba por propia iniciativa a la propuesta. En los manuscritos se encuentran algunos esquemas referentes a la publicación planeada para Spitteler o bien a la que sería la forma definitiva del texto. En W II, 1, 76, hay un esquema para Spitteler. Se titula: «Nietzsche *contra* Wagner/ Documentos/ de los escritos de Nietzsche/ Con un prefacio de Cari Spitteler». La elección de capítulos se corresponde a grandes rasgos con la redacción definitiva, con la sola diferencia de que Nietzsche quería insertar un aforismo de *Miscelánea de opiniones y sentencias* (VM), el número 144, acerca del estilo barroco, que luego desechó. En W II, 10, 98, se encuentra otro esquema posterior; en éste aparece como primer capítulo el aforismo 279 de *La gaya ciencia* titulado «Amistad de estrellas» que Nietzsche escribiera en 1881-1882 pensando en Wagner. Tampoco se recogió en la redacción definitiva de *Nietzsche contra Wagner*. El 15 de diciembre de 1888 Nietzsche envió el manuscrito para la imprenta a Leipzig. Poco después remitía el capítulo «Intermezzo» (aunque ya el día 20 quería retirarlo para destinarlo a *Ecce homo* conforme a su primitiva intención). También había que cambiar el subtítulo: en su carta de 17 de diciembre a Naumann escribía Nietzsche: «A fin de que el título se asocie lo más estrechamente posible a *El caso Wagner*, pongamos *Nietzsche contra Wagner/ Un problema para psicólogos*». Esta decisión quedó revocada con ocasión de enviar el final del segundo párrafo del Epílogo; en el folio enviado desde Turin escribió Nietzsche: «Mantened como título de la obra *Nietzsche contra Wagner/ Documentos procesales de un psicólogo*». El Prefacio, fechado «Navidad de 1888», se envió desde Turín seguramente con las pruebas.

Esta edición se funda: 1) en las pruebas, conservadas actualmente en Weimar, a las

que Nietzsche dio el *imprimatur* el día de Navidad de 1888 (fechadas por él mismo); 2) en las pequeñas modificaciones posteriores que contienen dos tarjetas postales enviadas a Naumann (el 28 y 30 de diciembre) con referencia a las pruebas de imprenta mencionadas; y 3) por último, a partir de «es la regla», en el manuscrito de Nietzsche, puesto que desde aquí al final no hay pruebas de imprenta aprobadas por él. El manuscrito para la imprenta lleva la signatura D 23 en el Archivo Goethe-Schiller de Weimar. Algunas anotaciones previas se hallan en las tarjetas postales de las carpetas Mp XVI 6 y Mp xvi 5. *Nietzsche contra Wagner* se publicó en la forma en que hoy lo reproducimos en 1889, poco después del internamiento de Nietzsche en el manicomio de Jena, en una edición privada de pocos ejemplares para sus amigos que incluía desde luego el «Intermezzo» y el poema final. En 1895 apareció recogido en GAK, vol. VIII, sin el «Intermezzo» ni el poema, e igualmente en las siguientes ediciones de GA (desde 1899, nuevamente en vol. VIII); de esa forma ofrece asimismo el texto la edición Schlechta. Será Podach el primero que recurra de nuevo, en 1962 (NWZ), a la edición de 1889, restituyendo el texto a la forma deseada por Nietzsche y añadiendo en sus notas material manuscrito y variantes del volumen VIII de GAK. <<

[2] En Mp XVI 6 se encuentra esta versión del Prefacio: «Considero necesario oponer a la absoluta falta de *delicadeza* con que se ha acogido en Alemania mi escrito sobre *El caso Wagner* algunos fragmentos cautelosamente escogidos de mis escritos anteriores. Los alemanes han actuado de forma que una vez más se han puesto en un compromiso en lo que me concierne, y yo no tengo motivo para cambiar mi juicio acerca de esta raza irresponsable en cuestiones de decencia. A esas gentes se les escapa incluso a quiénes me dirijo: a los músicos, a la conciencia de los músicos… como músico/ Nietzsche/ Turin, 10 de diciembre de 1888». [NT. Respecto al título original, *Nietzsche contra Wagner, contra* es un latinismo jurídico, frente a la preposición habituai *gegen*. Ese carácter jurídico específico queda enmascarado en el *contra* castellano; de ahí la traducción del subtítulo *Aktenstücke eines Psychologen]*. <<

[3] Cfr. *Ecce homo*, «Por qué escribo tan buenos libros», parágrafo 2. <<

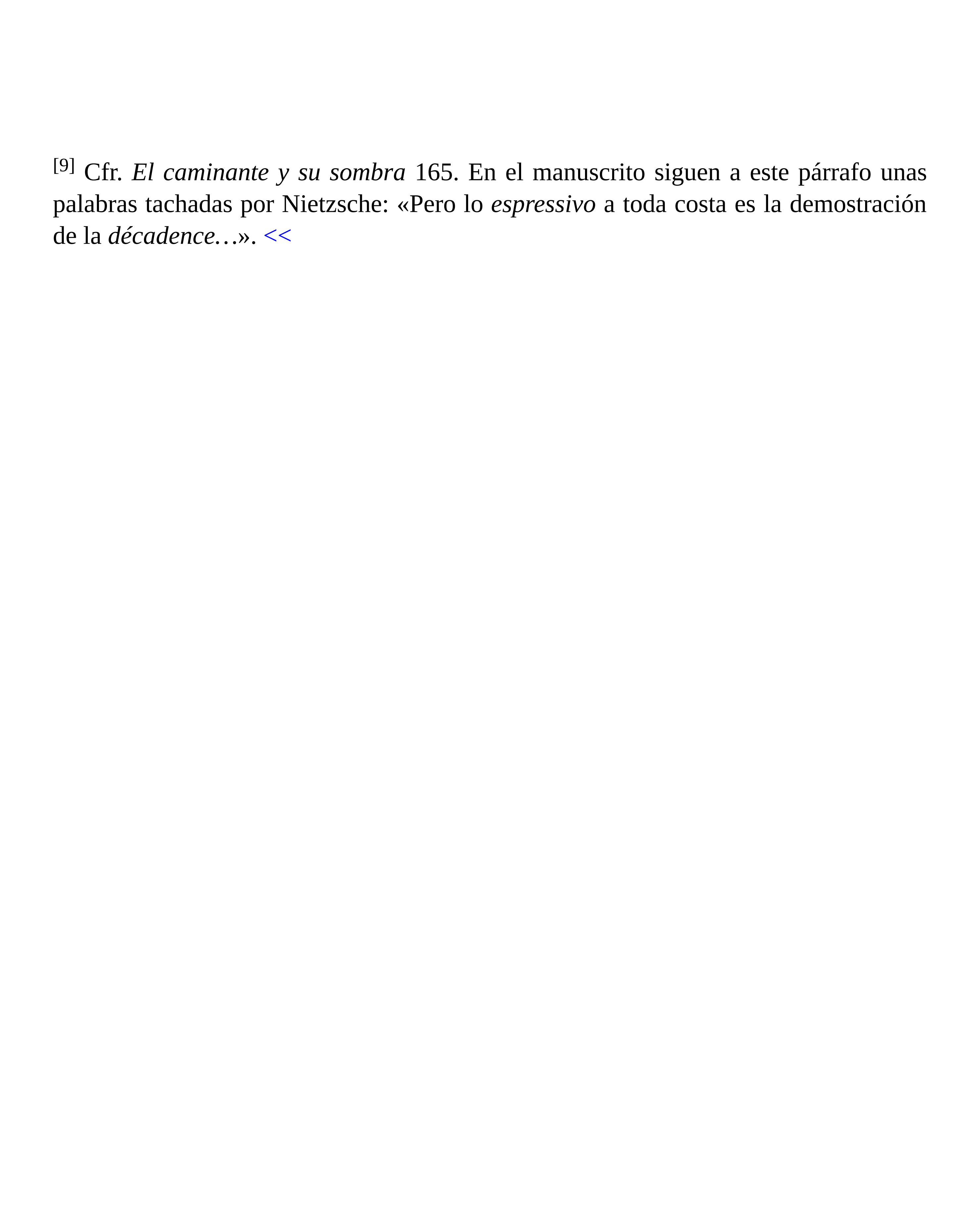
[4] Cfr. *La gaya ciencia* 87. <<

[5] Cfr. *La gaya ciencia* 368. <<

[6] Cfr. *Ecce homo*, «Por qué soy tan inteligente», parágrafo 7. <<

[7] [NT. «An der Brücke stand/ jüngst ich in brauner Nacht./ Fernher kam Gesang:/ goldener Tropfen quoll’s/ über die zitternde Fläche weg./ Gondeln, Lichter, Musik—/ trunken schwamm’s in die Dämmrung hinaus…// Meine Seele, ein Saitenspiel,/ sang sich, unsichtbar berührt,/ heimlich ein Gondellied dazu,/ zitternd vor bunter Seligkeit./ —Hörte Jemand ihr zu?…»] <<

[8] Cfr. *Miscelánea de opiniones y sentencias* (VM) 134. En el manuscrito siguen a este párrafo unas palabras tachadas por Nietzsche: «Pero semejante contranatura en el gusto estético es la demostración de la *décadence…*». <<



[9] Cfr. *El caminante y su sombra* 165. En el manuscrito siguen a este párrafo unas palabras tachadas por Nietzsche: «Pero lo *espressivo* a toda costa es la demostración de la *décadence…*». <<

[10] Cfr. *Miscelánea de opiniones y sentencias* (VM) 171. Se puede advertir en el título de este capítulo una alusión irónica a la popular fórmula «música del porvenir» para definir la de Wagner. <<



[11] Cfr. *La gaya ciencia* 370. Nietzsche corrigió este título en el manuscrito; antes era «Dos antípodas». <<

[12] Nietzsche quería hacer en este punto un largo inserto: «Mis escritos abundan en “regalos” parecidos; aconsejo estar en guardia cuando doy nombres. Todas las cosas decisivas, en lo que me concierne, las he dicho siempre de manera que alguno, sintiéndose apostrofado, casi se desmayara de gusto. La tercera extemporánea, por ejemplo, se titula *Schopenhauer como educador*, los secuaces de Schopenhauer casi me han adorado de gratitud. *Lisez*: Nietzsche como educador y, quizás, *algo* más… El libro acaba con este pensamiento: cuando un gran pensador viene a la tierra, todo corre peligro. Es como si en una gran ciudad se hubiera desatado un incendio y nadie supiese qué está a salvo ni dónde acaba el fuego. El amor a la verdad es algo terrible y posesivo; *es* un incendio: los hombres llamados a buscar *poder* deben saber qué manantial de heroísmo brota de él. La cuarta extemporánea se titula *Richard Wagner en Bayreuth*. ¡Ah, y qué no me habrán agradecido los señores wagnerianos! Últimamente, el respetable señor Levi, cuando le volví a ver hace un montón de años. *Lisez*: Nietzsche-Zaratustra es la fiesta del futuro, *el gran mediodía*. Todos los acentos de la historia universal; la primera psicología del primer poeta del ditirambo, el poeta del *Zaratustra*. Y también, en la página 45 de *Humano, demasiado humano* [parágrafo 37], está escrito: ¿cuál es la proposición principal de quien es uno de los más audaces y fríos pensadores, autor del libro “Sobre el origen de los sentimientos morales” (*lisez*: Nietzsche, el primer *inmoralista*), en virtud de sus análisis penetrantes y tajantes del comportamiento humano? “El hombre moral no está más cerca del mundo inteligible que el hombre físico: *porque* el mundo inteligible no existe…” Templada y afilada bajo los golpes de martillo del conocimiento histórico (*lisez*: libro primero de la transmutación de los valores), esa proposición podrá algún día en un futuro (¡1890!) servir como hacha con que talar de raíz la “necesidad metafísica” del ser humano; si para *más* bendición que maldición de la humanidad, ¿quién sabría decirlo?, pero en todo caso con las más importantes consecuencias, terrible y fecunda a un tiempo, y que escruta el mundo con esa mirada bifronte que tiene todo conocimiento grande. Por último: en las páginas finales de *Más allá del bien y del mal* ofrezco un fragmento de psicología que habla de mí mismo; me guardaré bien de decir bajo *qué* nombre y pretexto…».

Al texto de este inserto seguía como indicación para el tipógrafo: «Lo que sigue en el manuscrito *después* de las palabras “mí mismo” se ha de meter como párrafo segundo de este capítulo. Por lo que el comienzo del capítulo llevará el número 1». Como ya ha habido ocasión de explicar, Nietzsche renunció a este inserto, probablemente porque lo que se dice en su primera parte ya estaba dicho en *Ecce homo*, parágrafo 4 del capítulo sobre *El nacimiento de la tragedia*, y en el parágrafo 3 del referente a las extemporáneas, mientras que la alusión final al aforismo 295 de *Más allá del bien y del mal* repetía con ligeras variaciones la introducción a todo el texto de ese mismo

aforismo en el parágrafo 6 de «Por qué escribo tan buenos libros». Retuvo pues en Turin este folio, que utilizó seguidamente por el verso para el parágrafo 6 de «Por qué soy tan inteligente» de *Ecce homo*, y para un borrador de carta a Cosima Wagner, y usó lo que en el texto era nuevo, la parte referente a *Humano, demasiado humano*, para el último párrafo del capítulo dedicado a esa obra (parágrafo 6), que finalmente enrió a Leipzig junto con otros añadidos a finales de diciembre de 1888. <<

[13] [NT. «Flaubert siempre es odioso; el hombre es nada, la obra, todo»]. <<

[14] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 254 y 256. <<

[15] Corrección de Nietzsche en las pruebas; en el manuscrito había escrito: «Después de 1870, mostrarse indecoroso con Francia fue una *astucia* por parte de Wagner». En el texto final, Nietzsche alude a la farsa que Wagner escribió en 1871 sobre la caída de París. <<



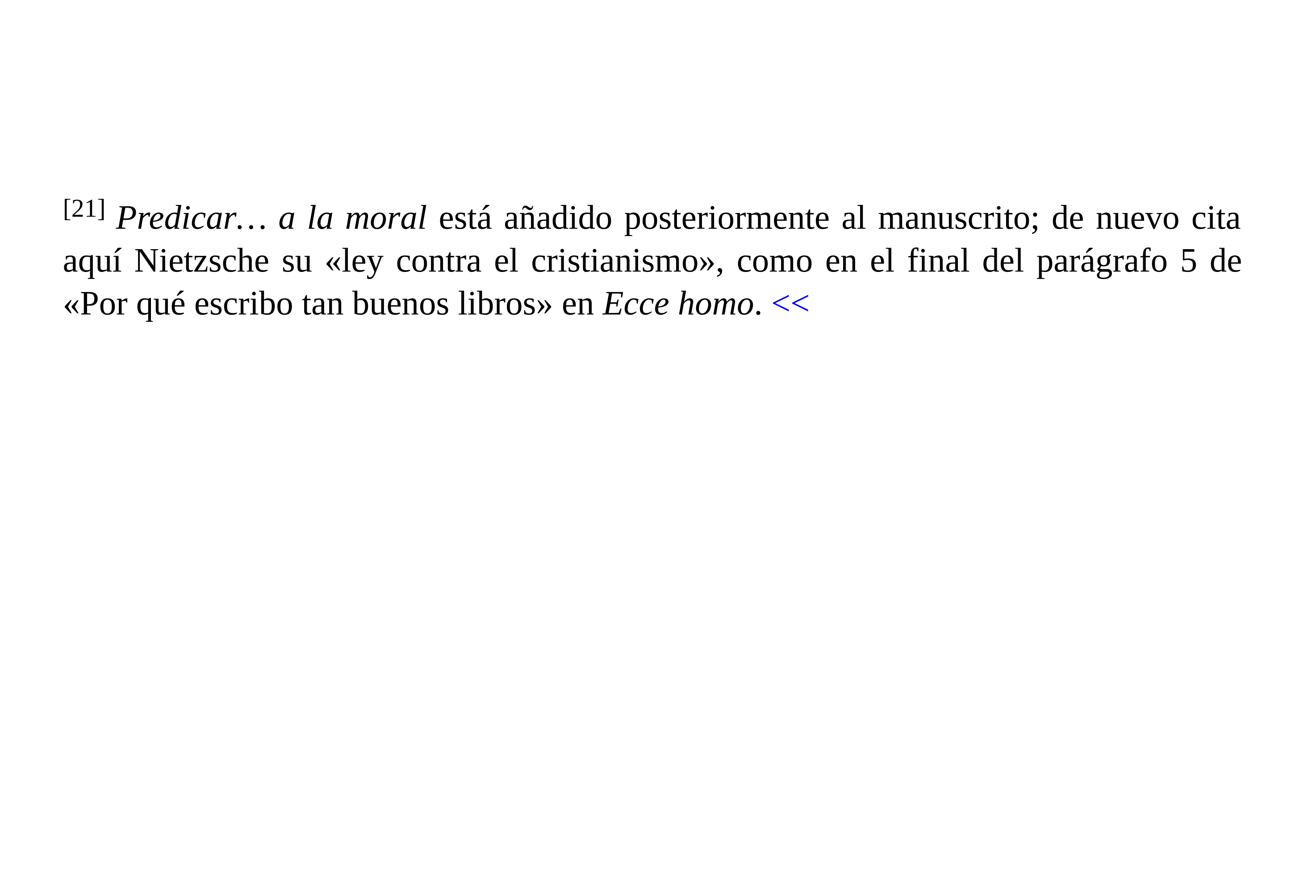
[16] Corrección de Nietzsche en las pruebas; en el manuscrito había escrito: «… del payaso de las *Bayreuther Blätter*…». <<

[17] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 256. <<

[18] [NT. «—Ist das noch deutsch?/ Aus deutschem Fierzen kam dies schwüle Kreischen?/ Und deutschen Leibs ist dies Sich-selbst-Zerfleischen?/ Deutsch ist dies Priester-Hände-Spreizen,/ Dies weihrauchdüftelnde Sinne-Reizen?/ Und deutsch dies Stürzen, Stocken, Taumeln,/ Dies zuckersüsse Bimbambaumeln?/ Dies Nonnen-Augeln, Ave-Glockenbimmeln,/ Dies ganze falsch verzückte Himmel-Uberhimmeln…// —Ist das noch deutsch?/ Erwägt! Noch steht ihr an der Pforte…/ Denn was ihr hört, ist *Rom*, *—Roms Glaube ohne* Worte!»] <<

[19] Cfr. *La genealogía de la moral*, tratado tercero, 2. <<

[20] Cfr. *La genealogía de la moral*, tratado tercero, 3. <<



[21] *Predicar… a la moral* está añadido posteriormente al manuscrito; de nuevo cita aquí Nietzsche su «ley contra el cristianismo», como en el final del parágrafo 5 de «Por qué escribo tan buenos libros» en *Ecce homo*. <<

[22] Cfr. *Humano, demasiado humano* II, Prefacio, 3-4. <<



[23] Añadido posteriormente al manuscrito; Nietzsche repetirá esta frase en uno de sus últimos añadidos a *Ecce homo*, el parágrafo 6 de «Por qué soy tan inteligente». <<

[24] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 269. <<

[25] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 269. <<

[26] Cfr. *Más allá del bien y del mal* 270. <<

[27] Cfr. *La gaya ciencia*, Prefacio, 3. <<



[28] [NT. Conjetura: U es la inicial habitual en el prefijo privativo *Un-*; X, símbolo de incógnita. Una privación convertida en un enigma]. <<

[29] Cfr. *La gaya ciencia*, Prefacio, 4. <<

[30] Desde «moraleja» hasta «prueba» falta en *todas* las ediciones de *Nietzsche contra Wagner*, incluida por tanto la edición privada de 1889 a cargo de Gast, junto con las ediciones a cargo del Archivo Nietzsche (GAK y GA), la de Schlechta (1954) y finalmente la de Podach (que no obstante lo señala en su comentario). Esto se explica por la circunstancia de que originariamente era el final del manuscrito de *Nietzsche contra Wagner*, al que seguía la «prueba» a que se refiere Nietzsche, a saber, el ditirambo *De la pobreza del más rico*. Tal supresión está no obstante injustificada, por cuanto Nietzsche no impartió instrucción alguna en este sentido al enviar su último añadido de *Nietzsche contra Wagner* (esto es, todo el fragmento que sigue en el texto). <<

[31] [NT. Entenderlo todo es despreciarlo todo]. <<

[32] Las variantes de este que será luego uno de los *Ditirambos de Dioniso* se ofrecen en el vol. VI, t. IV de las *Obras completas*, edición de Colli-Montinari. [NT. « *Von der Armuth des Reichsten*/// Zehn Jahre dahin—,/ kein Tropfen erreichte mich,/ kein feuchter Wind, kein Thau der Liebe/ —ein *regenloses* Land…/ Nun bitte ich meine Weisheit,/ nicht geizig zu werden in dieser Dürre:/ ströme selber über, träufle selber Thau/ sei selber Regen der vergilbten Wildniss!// Einst hiess ich die Wolken/ fortgehn von meinen Bergen,—/ einst sprach ich "mehr Licht, ihr Dunklen!"/ Heut locke ich sie, dass sie kommen:/ macht dunkel um mich mit euren Eutern!/ —ich will euch melken,/ ihr Kühe der Höhe!/ Milchwarme Weisheit, süssen Thau der Liebe,/ ströme ich über das Land.// Fort, fort, ihr Wahrheiter,/ die ihr düster blickt!/ Nicht will ich auf meinen Bergen/ herbe ungeduldige Wahrheiten sehn./ Vom Lächeln vergüldet/ nahe mir heut die Wahrheit,/ von der Sonne gesüsst, von der Liebe gebräunt, —/ eine *reife* Wahrheit breche ich allein vom Baum.// Heut strecke ich die Hand aus/ nach den Locken des Zufalls,/ klug genug, den Zufall/ einem Kinde gleich zu führen, zu überlisten./ Heut will ich gastfreundlich sein/ gegen Unwillkommnes,/ gegen das Schicksal selbst will ich nicht stachlicht sein/ —Zarathustra ist kein Igel.// Meine Seele,/ unersättlich mit ihrer Zunge,/ an alle guten und schlimmen Dinge hat sie schon geleckt,/ in jede Tiefe tauchte sie hinab. / Aber immer gleich dem Korke,/ immer schwimmt sie wieder obenauf,/ sie gaukelt wie Ol über braune Meere:/ dieser Seele halber heisst man mich den Glücklichen.// Wer sind mir Vater und Mutter?/ Ist nicht mir Vater Prinz Überfluss/ und Mutter das stille Lachen?/ Erzeugte nicht dieser Beiden Ehebund/ mich Räthselthier,/ mich Lichtunhold,/ mich Verschwender aller Weisheit Zarathustra?// Krank heute vor Zärtlichkeit,/ ein Thauwind,/ sitzt Zarathustra wartend, wartend auf seinen Bergen, —/ im eignen Safte/ süss geworden und gekocht,/ *unterhalb* seines Gipfels,/ *unterhalb* seines Eises,/ müde und selig,/ ein Schaffender an seinem siebenten Tag.// —Süll!/ Eine Wahrheit wandelt über mir/ einer Wolke gleich,—/ mit unsichtbaren Blitzen trifft sie mich./ Auf breiten langsamen Treppen/ steigt ihr Glück zu mir:/ komm, komm, geliebte Wahrheit!// —Still!/ *Meine* Wahrheit ists! — / Aus zögernden Augen,/ aus sammtenen Schaudern/ trifft mich ihr Blick,/ lieblich, bös, ein Mädchenblick…/ Sie errieth meines Glückes *Grund*,/ sie errieth *mich* — ha! was sinnt sie aus? —/ Purpurn lauert ein Drache/ im Abgrunde ihres Mädchenblicks.// —Still! Meine Wahrheit *redetl* —// Wehe dir, Zarathustra!/ Du siehst aus, wie Einer,/ Der Gold verschluckt hat:/ man wird dir noch den Bauch aufschlitzen!… // Zu reich bist du,/ du Verderber Vieler!/ Zu Viele machst du neidisch,/ zu Viele machst du arm…/ Mir selber wirft dein Licht Schatten —,/ es fröstelt mich: geh weg, du Reicher,/ geh, Zarathustra, weg aus deiner Sonne!… // Du möchtest schenken, wegschenken deinen Überfluss,/ aber du selber bist der Überflüssigste!/ Sei klug, du Reicher!/ *Verschenke dich selber erst*, oh Zarathustra!//

Zehn Jahre dahin —,/ und kein Tropfen erreichte dich?/ kein feuchter Wind? kein Thau der Liebe?/ Aber wer *sollte* dich auch lieben,/ du Überreicher?/ Dein Glück macht rings trocken,/ macht arm an Liebe/ — ein *regenloses* Land…// Niemand dankt dir mehr./ Du aber dankst Jedem,/ der von dir nimmt:/ daran erkenne ich dich,/ du Überreicher,/ du *Ärmster* aller Reichen!// Du opferst dich, dich *quält* dein Reichthum —,/ du giebst dich ab,/ du schonst dich nicht, du liebst dich nicht:/ die grosse Qual zwingt dich allezeit,/ die Qual *übervoller* Scheuern, *übervollen* Herzens —/ aber Niemand dankt dir mehr…/ Du musst *ärmer* werden,/ weiser Unweiser!/ willst du geliebt sein./ Man liebt nur die Leidenden,/ man giebt Liebe nur dem Hungernden:/ *verschenke dich selber erst*, oh Zarathustra!// —Ich bin deine Wahrheit…»] <<

[33] Traducción de Vicente Blasco Ibáñez. <<